K.T.
Zanîngeha Mardin Artukluyê Enstîtuya Zimanên Zindî yên Li Tirkîyeyê
Şaxa Makezanista Ziman û Çanda Kurdî

Teza Lîsansa Bilind

RENGVEDANA BÎRA KOLEKTÎF DI SÎNEMAYA KURDÎ DE: TEMSÎLA ENFALÊ

HAVİN KİYE
16711023

Şêwirmend

Endamê Hîndekarîyê Dr. YILMAZ ÖZDİL

Mêrdîn 2022

T.C.
Mardin Artuklu Üniversitesi Türkiye'de Yaşayan Diller Enstitüsü
Kürt Dili ve Kültürü Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

KOLEKTİF HAFIZANIN KÜRT SİNEMASI'NDA YANSIMASI: ENFAL'İN TEMSİLİ

HAVİN KİYE
16711023

Danışman
Dr. Öğretim Üyesi YILMAZ ÖZDİL

Mardin 2022

TAAHHÜTNAME

TÜRKİYE'DE YAŞAYAN DİLLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Mardin Artuklu ÜniversitesiLisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "**Rengvedana Bîra Kolektîf Di Sînemaya Kurdî De: Temsîla Enfalê**" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığımı taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Mardin Artuklu Üniversitesi Türkiye'de Yaşayan Diller Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım. Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

 Tezimin/Projemin tamamı her yerden erişime açılabilir.

 Tezim/Projemin sadece Mardin Artuklu Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

 Tezimin/Projemin … yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/projemin tamamı her yerden erişime açılabilir.

..../..../.....

Havin KİYE

KABUL VE ONAY

Havin KİYE tarafından hazırlanan **Rengvedana Bîra Kolektîf Di Sînemaya Kurdî De: Temsîla Enfalê** adındaki çalışma, 07.04.2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda jürimiz tarafından Kürt Dili ve Kültürü Anabilim **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.

[İ m z a]

Doç.Dr. Necat KESKİN (Başkan)

Doç.Dr. Ayhan TEK (Üye)

Dr.Öğr.Üyesi Yılmaz ÖZDİL (Üye)

KURTE

Sînema wek hunereke dîtbar ji civakan û têkilîyên cîvakî îstîfade dike. Taybetmendîyên sîyasî, çandî û aborî yên her civakekê bi şêwazekê, xuya an jî nexuya, di temsîlên sînematografîk yên wê civakê de roleke girîng dileyîzin. Her fîlmek bi rêya tiştên nîşan dide yan jî vedişêre, derbarê sînorên tehemula civakên xwe û şêwazên hizirkirina wan civakan de agahîyên girîng dide. Di vê xebatê em dê hewl bidin ku bersiva van pirsên li jêr bidin. Gelo bîra kolektîf wekî şêwaza hizirkirina paşerojê di Sînemaya Kurdî de çawa deng vedide? Hêmanên wekî bîranîn, hafize, travma, jibîrkirin, çand û havîkirinê ku bîra kolektîf xwe li ser wan ava dike, di avakirina nasnameyên civakan de çi rol dileyîzin? Hewldanên jinûveavakirina bîra kolektîf di sînemayê de bi çi şêwazê bi dîroknivîsîyê ve tên girêdan? Em vê xebatê ji ber du sedeman girîng dibînin: berî her tiştî rûbirûbûna ligel rabirdûyê an jî hesabpirsîna ji rabirdûyê ji bo başbûn û lixwemikurhatina civakan bi taybetî ji bo civakên wekî kurdan gelek girîng e. Paşê sînema jî wekî hemû dezgehên din yên ragihandinê ji alîyê kurdan ve wekî cih û amûrê jinûvenivîsîna dîrokeke fermî tê bikaranîn. Ji ber vê yekê jî mirov dikare bibêje ku her fîlmeke kurdî li gorî texeyulên paşerojeke hevpar bi gotineke din li ser konsepteke nasyonalîst ya bîra kolektîf dibin cihê “nasnameya netewî ya kurdan”. Di nav çarçoveya vê mijarê de bi armanca destnîşankirina şêwazên jinûveavakirin û parastina bîra kolektîf ya di sînemaya kurdî de em ê li ser çar fîlm û du belgefîlman analîzên dîskursîf û tematîk bikin ku ev fîlm û belgefîlm li ser Komkujîya Enfalê hatine çêkirin.

Peyvên Sereke: Bîra Kolektîf, Komkujîya Enfalê, Sînemaya Kurdî, Temsîlîyet, Travma.

ÖZET

Sinema görsel bir sanat olarak toplumlardan ve toplumsal ilişkilerden istifade eder. Her bir toplumun siyasi, kültürel ve ekonomik özellikleri, belirli ya da belirsiz bir şekilde, o toplumun sinematografik temsillerinde önemli bir rol oynar. Her film göstermiş olduğu ya da gizlediği şeyler vasıtasıyla kendi toplumunun tahammül sınırları ve o toplumun düşünüş biçimleri hakkında önemli bilgiler sunar. Bu çalışmamızda aşağıdaki sorulara cevap bulmaya çalışacağız. Acaba geleceği düşünüş biçimi olarak kolektif hafıza Kürt Sineması'nda nasıl yansıtmaktadır? Bellek, hafıza, travma, unutma, kültür ve ötekileştirme gibi kolektif hafızanın üzerinde inşa edildiği kavramlar toplumsal kimliklerin oluşumunda ne gibi rollere sahiptir? Kolektif hafızanın sinemada yeniden oluşturulması çabaları tarih yazımıyla hangi açıdan ilişkilendirilir? Bu çalışmayı iki açıdan önem arz etmektedir. İlk olarak geçmişle yüzleşme ya da geçmişle hesaplaşma toplumların iyileşmesi ve buna dair farkındalığı açısından, özellikle de Kürtler gibi topluluklar için oldukça önemlidir. İkinci olarak, sinema Kürtler tarafından diğer iletişim araçları gibi alternatif bir tarih yazımının aracı olarak kullanılmaktadır. Bundan dolayı, her bir Kürt filminin ortak bir gelecek tahayyülünün, başka bir deyişle kolektif hafızanın ulusalcı bir konsepti olarak "ulusal Kürt kimliği"nin şantiyesi olduğu söylenebilir. Bu çalışma, Kürt Sineması'nın kolektif hafızayı yeniden üretme ve muhafaza yöntemlerinin ortaya çıkarılması amaçlamaktadır. Çalışmada, konusu "Enfal Katliamı" olan iki belgesel ve dört sinema filmi tematik ve söylemsel açıdan incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Kolektif Hafıza, Kürt Sineması, Enfal katliamı, Temsiliyet, Travma.

ABSTRACT

Cinema is visual art that benefits from societies and social relations. Each society's political, cultural, and economic characteristics play an essential or implicit role in the cinematographic representations of that society. Each film presents critical information about the tolerance limits of its culture and the way of thinking of that society through what it shows or hides. In this study, we will try to answer the following questions. How does the collective memory reflect in Kurdish Cinema to think about the future? What roles do the concepts on which collective memory is built, such as memory, trauma, forgetting, culture, and marginalization, play in forming social identities? How are efforts to reconstruct collective memory in Cinema related to historiography? This study is essential in two ways. First of all, confronting or coming to terms with the past is very important for the healing and awareness of societies, especially for Kurds. Secondly, Kurds use Cinema as an alternative means of historiography, like other means of communication. Therefore, it can be said that each Kurdish film is the construction site of a shared future vision, in other words, "national Kurdish identity" as a nationalist concept of collective memory. This study aims to reveal the methods of reproducing and preserving the collective memory of Kurdish Cinema. In the study, two documentaries and four feature films with the subject of "Anfal Massacre" will be analyzed thematically and discursively.

Key Words: Collective Memory, Kurdish Cinema, Anfal Massacre, Representation, Trauma.

PÊŞGOTIN

Ev xebat berê xwe dide fîlmên Sînemaya Kurdî yên ku mijara wan Komkujîya Enfalê ye. Mebesta vê xebatê ew e ku awayê rengvedana temaya Enfalê di Sînemaya Kurdî de bi rêya cure û hêmanên bîrê ve ligel analîzên naverokî rave bike. Mirov dikare ji bo Sînemaya Kurdî bibêje bi piranî xwe li ser rabirdûya xwe ava dike; bi taybet rabirdûya travmatîk. Her wiha dikare were gotin ku sînema ji bo kurdan derfetek e ku dîroka xwe ya devkî bi awayekî dîtbar; bi rêya îmajan pêşkêş bikin. Bi saya vê yekê wan di dîrokê de derfeta dîyarbûna xwe bi dest xistine. Ji alîyê keresteyên derbarê Komkujîya Enfalê de dewlemenbûna fîlmên kurdî bû motîvasyona min a sereke ya nivîsandina vê xebatê. Lemwa ev xebat destnîşan dike ku fîlmên mijara wan Komkujîya Enfalê ye derbarê hizirîn û tevgerîna civaka kurdan de agahîyan pêşkêşî me dikin.

Berî her tiştî dixwazim spasîya şêwirmendê xwe Yılmaz Özdil bikim ku di her merhaleya vê xebatê alîkarî û rêberîyeke gelek mezin da min. Her wiha gelek spasdarê xwîşka xwe Emine Kiyeyê me ku di dema nivîsandina vê xebatê de gelek îza bi min ve kêşa. Ji alîyê motîvasyonê ve minetdarê hevalên xwe Sultan Çetin, Abdullah İş, Kübra Özek Bavlı, Salih Tanrıverdi, Sabih Özer, Fırat Bavlı, Elîxan Loran, Ekrem Yıldız, Cumhur Ölmez, Şehmuz Arslan, Ali Rıza Kılınç û xwîşka xwe Mizgîn Kiyeyê me. Herî dawî ji bo rexne, pêşnîyaz û beşdarîya wan spasîya Doç. Dr. Necat Keskin û Doç. Dr. Ayhan Tek dikim.

NAVEROK

KURTE i
ÖZET ii
ABSTRACT iii
PÊŞGOTIN iv
NAVEROK v
LÎSTEYA FÎGURAN VIII
KURTKIRIN IX
DESTPÊK 1
1. Problematîk 5
2. Metodolojî û Çarçoveya Teorîk ya Xebatê 6
3. Armanc û Girîngîya Xebatê 6
4. Rîskên Xebatê 7
5. Lîteratur û Termînolojî 7
6. Cureyên Çavkanîyan 7
BEŞA YEKEM 8
1. PÊNASEKİRİNA BÎRA KOLEKTÎF Û PERSPEKTÎFÊN DERBARÊ BÎRÊ DE 8
1.1. Pênaseya Bîrê 9
1.2. Perspektîfên Bîrê 10
1.2.1. Perspektîfa Takekesî 10
1.2.2. Perspektîfa Civakî/Kolektîf 17
1.2.3. Perpektîfa Çandî 23
1.3. Pêkhateyên Bîra Kolektîf 24
1.3.1. Dîrok 24
1.3.2. Ziman 27
1.3.3. Mekan 28
1.4. Cureyên Bîrê 31
BEŞA DUYEM 36
2. SÎNEMA Û BÎRA KOLEKTÎF 36
2.1. Sînema Wekî Cihê Vejîna Bîra Kolektîf 37
2.1.1. Sînema Wekî Cih û Amûrê Dîroknivîsîyê 40

2.1.2. Sînema Wekî Cihê Avakirina Nasnameya Netewî 43
2.1.3. Sînema Wekî Amûrê Bîranîna Travmayê 45
BEŞA SÊYEM 48
3. SÎNEMAYA KURDÎ Û BÎRA KOLEKTÎF: TEMSÎLA ENFALÊ 48
3.1. Paşeroj Wekî Bingeha Tematîk û Referansa Pênaseyî Di Sînemaya Kurdî De 48
3.2. Rengvedana Travmaya Enfalê Di Fîlmên Crost The Dust (Perînewe Le Xobar, 2006), Memories On Stone (Bîrewerên Li Ser Kevirî, 2014), Whisper With The Wind (Sirta Lagal Ba, 2009) û Apres lé chute (Piştî Ketinê, 2009) De 52
3.2.1. Crost The Dust (Perînewe Le Xobar) (2006) 52
3.2.1.1. Kunyeya Fîlmê 52
3.2.1.2. Nirxandina Fîlmê Ji Hêla Cureyên Bîrê Ve 54
3.2.1.3. Nirxandina Fîlmê Ji Hêla Hêmanên Bîrê Ve 59
3.2.2. Memories On Stone (Bîrewerên Li Ser Kevirî) (2014) 60
3.2.2.1. Kunyeya Fîlmê 60
3.2.2.2. Nirxandina Fîlmê Ji Hêla Cureyên Bîrê Ve 61
3.2.2.3. Nirxandina Fîlmê Ji Hêla Hêmanên Bîrê Ve 67
3.2.3. Whisper With The Wind (Sirta Lagal Ba) (2009) 68
3.2.3.1. Kunyeya Filmê 68
3.2.3.2. Nirxandina Fîlmê Ji Hêla Cureyên Bîrê Ve 69
3.2.3.3. Nirxandina Fîlmê Ji Hêla Hêmanên Bîrê Ve 74
3.2.4. Apres lé chute (Piştî Ketinê) (2009) 74
3.2.4.1. Kunyeya Fîlmê 74
3.2.4.2. Nirxandina Fîlmê Ji Hêla Cureyên Bîrê Ve 75
3.2.4.3. Nirxandina Fîlmê Ji Hêla Hêmanên Bîrê Ve 79
3.3. Nîşandana Bîra Kolektîf Bi Rêya Şahidîyê Di Belgefîlmên Halabja The Lost Children (Zarokên Wenda Yên Helepçeyê, 2011) û 1001 Apples (Hizar û Yek Sêv, 2014) De 80
3.3.1. Halabja The Lost Children (Zarokên Wenda Yên Helebçeyê) (2011) 80
3.3.1.1. Kunyeya Belgefîlmê 80
3.3.1.2. Nirxandina Belgefîlmê Ji Hêla Cureyên Bîrê Ve 81
3.3.1.3. Nirxandina Belgefîlmê Ji Hêla Hêmanên Bîrê Ve 87
3.3.2. 1001 Apples (Hizar û Yek Sêv) (2014) 88
3.3.2.1. Kunyeya Belgefîlmê 88
3.3.2.2. Nirxandina Belgefîlmê Ji Hêla Cureyên Bîrê Ve 89
3.3.2.3. Nirxandina Belgefîlmê Ji Hêla Hêmanên Bîrê Ve 92
ENCAM 94

ÇAVKANÎ 97

LÎSTEYA FÎGURAN

Fîgur 1: Sehneyek ji fîlma Crost The Dust (Perînewe Le Xobar) (2006)

Fîgur 2: Sehneyek ji fîlma Crost The Dust (Perînewe Le Xobar) (2006)

Fîgur 3: Sehneyek ji fîlma Crost The Dust (Perînewe Le Xobar) (2006)

Fîgur 4: Sehneyek ji fîlma Memories On Stone (Bîrewerên Li Ser Kevirî) (2014)

Fîgur 5: Sehneyek ji fîlma Memories On Stone (Bîrewerên Li Ser Kevirî) (2014)

Fîgur 6: Sehneyek ji fîlma Memories On Stone (Bîrewerên Li Ser Kevirî) (2014)

Fîgur 7: Sehneyek ji fîlma Whisper With The Wind (Sirta Lagal Ba) (2009)

Fîgur 8: Sehneyek ji fîlma Whisper With The Wind (Sirta Lagal Ba) (2009)

Fîgur 9: Sehneyek ji fîlma Whisper With The Wind (Sirta Lagal Ba) (2009)

Fîgur 10: Sehneyek ji fîlma Aprés Le Chute (Piştî Ketinê) (2009)

Fîgur 11: Sehneyek ji fîlma Aprés Le Chute (Piştî Ketinê) (2009)

Fîgur 12: Sehneyek Ji Belgefîlma Halabja The Lost Children (Zarokên Wenda Yên Helebçeyê) (2011)

Fîgur 13: Sehneyek Ji Belgefîlma Halabja The Lost Children (Zarokên Wenda Yên Helebçeyê) (2011)

Fîgur 14: Sehneyek Ji Belgefîlma Halabja The Lost Children (Zarokên Wenda Yên Helebçeyê) (2011)

Fîgur 15: Sehneyek Ji Belgefîlma 1001 Apples (Hizar û Yek Sêv) (2014)

Fîgur 16: Sehneyek Ji Belgefîlma 1001 Apples (Hizar û Yek Sêv) (2014)

KURTKIRIN

HWR	Human Watch Rights
MEW	Middle East Watch
PKK	Partîya Karkerên Kurdistan
Hz.	Hezretî
PDK	Partîya Demokratîk a Kurdistanê
DNA	Deoksiribo Nükleik Asit
JİTEM	Jandarma İstihbarat ve Terörle Mücadele Grup Komutanlığı
DAİŞ	Dewleta Îslamî ya Îraq û Şamê
YPG	Yekîneyên Parastina Gel

DESTPÊK

Wext di nav herikîneke domdar de ye. Ligel vê domdarîyê guherînên civakî jî rû didin. Di jîyana rojane de mirov gelek tiştan dijîn û tecribe dikin. Piranîya wan tecribeyan carna bi awayekî xurt carna jî bi awayekî lawaz di bîra mirovan de cihê xwe digirin û mirov wan bi bîr tînin. Lê ev tecribe wekî halê xwe yê ewil namînin. Çimkî dem dibore û ev tecribe di nav dem û çarçoveyên îroyîn de ji nû ve şêwe digirin. Mefhûma bîrê di nav çarçoveyeke nav-dîsîplînî de ji serdema Yewnana Antîk bûye mijara meraqê û îro jî bûye mijara zanistên wekî civaknasî, norolojî û psîkolojî û felsefeyê. Di serdema Yewnana Antîk de zanyarên wekî Cicero, Sokrates, Augustinus, Platon û Aristoletes hewl dane ku pênaseya bîrê bikin. Di serdema modern de jî zanyarên wekî Sigmund Freud, Jann Assman, Maurice Halbwachs û Pierre Nora xwebatên li ser bîrê berdewam kirine.

Têgeha bîra kolektîf jî di encama vê pêvajoya dirêj de ava bûye û ji wan qadên zanistî îstifade kirîye. Bi taybet xebatên derbarê bîra kolektîf de wekî pratîkên şahidbûnê derdikevin pêşberî me. Li gorî van xebatan referansa sereke ya hemû civakan rabirdû ye û civak bi rêya bîra kolektîf xwe pênase dikin û nasnameyên xwe li ser vê bingehê, êdî çi rast be çi jî xeyalî, ava dikin. Rabirdû, bîr, jibîrkirin û travma ji bo kes û komelgehan têgeh û dîyardeyên girîng in. Jibîrkirin û bîranîn her çiqas dijberê hevdu bin jî bêyî hevdu nabin, hevdu temam dikin; xwe ji rabirdûyê xwedî dikin û li gorî dema niha şêwe digirin. Li gor civaknasê fransî Maurice Halbwachs ku wekî babê têgeha '"bîra kolektîf" tê qebûlkirin û bi berhemên xwe yên derbarê vê mijarê de tê nasîn, ji bo ku bîranîn pêk were hewcedarî bi komelgehekê heye.

> "Mirov, di nav civakê de digihîje bîranînên xwe, di nav civakê de wan bi bîr tîne û wekî me dîyar kirî wan di nav civakê de nas dike û bi cih dike. Bîra kolektîf û çarçoveyên civakî yên vê bîrê di vê kontekstê de mewcûd in û heta radeya ku ramanên me yên takekesî di van çarçoveyan de cih digirin û daxilî vê bîrê dibin, bîr dikare bi bîr bîne." (Halbwachs, 2016:16-17)

Bîr tevahîya wan tiştan e ku em bi bîr tînin û me ji bîr kirîne. Wekî Halbwachs jî dîyar dike ev jibîrkirin û bîranîn tenê bi tecribeya takekesî ve girêdayî nîne. Bîr bi saya çarçoveyên civakî pêk tê. Çimkî çarçoveyên civakî sînorên bîranînê dîyar dikin. Têkilîya mirovan ya ligel derdora wan a civakî şêwazên bibîranîn û jibîrkirinê ava dikin. Lewma bîra her mirovekî hemû gavê bi bûyerên polîtîk, aborî, çandî û olî yên civaka wî ve girêdayî ye. Dîsa Jann Assmann, derbarê vê mijarê de dibêje ku kirdeya bîr û bîranînê her tim civak û takekes in û

hemû civak û takekes di nav bîra xwe de hatine dorpêçkirin. Li gorî Assmann çakîya teorîya çarçoveyan ev e ku ew dikare ligel bîranînê jibîrkirinê jî rave bike. Çi mirov çi jî civak paşerojê li gorî çarçoveya têkilîya xwe ya li gel vê paşerojê bi bîr tînin û her tiştê li derveyê vê çarçoveyê dimîne ji bîr dike (Asmann, 2001:40).

Têkilîya di navbera bîr û nasnameyê de gelek xurt e. Nasname êkanebûna kes û civakan sembolîze dikin. Bîr ji alîyekê van nasnameyan ava û binecih dike ji alîyê din ve jî dibe alîyê cih û parastina van nasnameyan. Asuman Susam jî vê yekê piştrast dike û dibêje ku bîr rasterast bandorê li avakirina nasnameya civakî an jî takekesî dike. Lewma ji ber ku nasname bi rêya bîrê tên neqilkirin bi taybetmendîyên sabît û neguherbar dernakevin pêşberî me û xwe li gorî dema niha û ruhê serdemê ji nû ve ava dikin û diguherînin. Dîrokên şexsî û civakî bi rêya vê pêvajoya bîranînê pêk tên (Susam, 2015:28-29).

Ew bîra ku bi awayekî kolektîf tê hilberandin xwe dispêre rabirdûyeke kolektîf û rabirdûya kolektîf hemû gavê bûye referansa sereke ya hewldanên avakirina nasnameyên netewî. Ji ber vê yekê hemû milet ji bo îspatkirina xweserî û kevnarîya xwe çîrokên xwe yên dîrokî (récit historique) li ser texeyûlên bîrî ava dikin. Bi gotineke din hemû milet wekî çarçoveyeke resmî ya jîn û îdraqkirina îro û sibê nasnameya xwe ya netewî li ser kavilên dema borî bi cih dikin. Lewma rabirdû ji hêla miletan ve her tim wekî serdemeke zêrîn tê pêşkêşkirin an jî avakirin.

> Rabirdû piştî ku li gorî hesasîyetên çandî, lêkolînên exlaqî û pejirandinên sîyasî yên îroyîn ji nû ve tê seridandin û şîrovekirin û vediguhere bîra kolektîf. Pratîkên ku bûne rîtuel bi armanca homojenîya komelgeh û civakan yan jî bi armanca meşrûkirina hinek nirxên komelgehî û bicihkirina wan qîmetan di nav rihê komelgehê de li dor rabirdûyeke rasteqîn an jî mîtîk tên avakirin. Bîr -yanê bi halê xwe yê ku di nav dema niha de pêk tê sêwirandina kolektîf a rabirdûyê ye- nasnameyên civakî daxilî berdewamîyeke dîrokî dike û wateyekê dide wan; yanê naverokeke nû li wan bar dike û wan arasteyî rêyeke nû dike. Bi gotineke din wan ava dike. Komên mirovan li her derê û her tim xwedîyê bîreke kolektîf bûne û bi rîtûel, seremonî heta bi rêya polîtîkayan bîra xwe ya kolektîf zindî kirine. (Traverso, 2010:2-5)

Gava mirov di nav çarçoveya dîroknivîsîya nasyonalîst de lê dinêre mirov dikare bibêje ku bîra kolektîf wekî delîlê îspatkirina kevnarîya civakan û piştrastkirina hebûna wan ya îro rolekî girîng dileyîze. Li ser vê mijarê Senem Duruel Erkılıç wiha dibêje:

> Dîrok ji bo ku em rabirdû, îro û dahatûyê fêm bikin, watedar bikin, bikarin nexşeya zêhnî ya mirovahîyê derxînin û bikarin xwe û civaka ku em lê dijîn li ser xeta demê ya dîrokî bi cih

bikin çavkanî û referansek e ku em serî lê didin. Li cîhana em dijîn her tişt di nav dîrokîbûna xwe de heye. (Erkılıç, 2014:11)

Hewldanên jinûveavakirina rabirdûyê û rola rabirdûyê di watedarkirina hebûna civak û takekesan de bûne sebebê çêkirina xebatên cûr bi cûr ên li ser bîra kolektîf. Sînema jî yek ji wan huneran e ku di serdema modern de bûye qad û amûrê jinûveavakirin û parastina bîra kolektîf. Sînema ne tenê bi rêya temsîl û nîşandanê her wisa wekî cih û amûrê veşartina rastîyên civakan, bi gotineke din derbarê şiklê hizirkirina civakan de agahîyên girîng pêşkêş dike. Yek ji taybetmendîyên zimanê dîtbar ê sînemayî şêweza vegêranê ye ku ne tenê ji alîyê raçandina çîrokê ve her wisa ji alîyê afirandina lehengan ve jî gelek dişibe tevnê vegotinê yê dîrokî. Hêj di destpêka dîroka xwe da, di dawîya sedsala 19yan de eşkere bû ku sînema jî bi qasî edebîyata devkî û nivîskî dikare di şêlûkirina bîra kolektîf de roleke girîng bigire. Lê ji şêwazên vegêranê yên devkî û nivîskî cudatir sînema hem kodên çanda devkî hem jî yên çanda nivîskî bi kar tîne û bi saya hêza zimanê xwe yê dîtbar, di giştîkirin û berbelavkirina texeyûlên derbarê bîra kolektîf de roleke mezin dîleyîze.

Dîroka sînemayê heta salên 1920î esasen tê wateya dîroka sînemaya belgeyî. Hêmanên zimanê honakî yê sînemayê piştî 1920î aşkere dibin û roj bi rojê pêşve diçin. Asuman Susam dibêje ku salên ewil yên sînemayê bi nimayîşên jîyana rasteqîn derbas bûn ku tê de rastî wekî xwe dihat vegêran. Di dema Şerê Cîhanê yê Yekemîn de hêza sînemayê bêhtir hate fêmkirin û bi armanca propagandayê hat bikaranîn. Piştî salên 1920î sînema wekî sînemaya honakî û belgeyî jî tê pênasekirin. (Susam, 2015:126)

Dema fîlmek behsa rabirdûya civakekê dike di heman demê de behsa dîroka wê civakê jî dike. Çinku bîr û dîrok her du ji rabirdûyê îstîfade dikin. Lewma xebatên derbarê şêwazên rengvedana bîra kolektîf di sînemayê de di heman demê de dikarin wekî xebatên derbarê têkilîya sînema û dîrokê de jî bîne dîtin. Dema ku sînema rabirdûya civakekê ji xwe re dike mijar di heman demê de behsa çand, dîrok, sîyaset û polîtîkayên derbarê wan qadan de jî di xwe dihewîne.

Senem Duruel Erkılıç dibêje ku têkilîya dîrok û sînemayê gelek xurt e ji ber ku sînema yek ji formên nû yên vegêrana dîroka mirovahîyê ye û gelek taybetmendîyên mîtîk û epîk dihewîne. Ligel vê hevparîyê yek ji pirsgirêkên bingehîn yên têkilîya sînema û dîrokê pirsgirêka heqîqetê ye. Ligel vê hevpareyê, yek ji pirsgirêkên bingehîn yên di têkilîya sînema û dîrokê de pirsgirêka rastbûna honandina rabirdûyê ye. Her çiqas sînema ji destpêka xwe heta niha ligel dîrok û xebatên dîrokî di nav têkilîyeke yekserî de be jî mirov dikare bibêje guherîna nêrînên derbarê teorîyên dîrokî de bûye yek ji xalên girîng yên têkilîya sînema û

dîrokê. Her wisa nêrînên derbarê teorîya dîrokî, bûne sebeb ku xebatên derbarê fîlmên dîrokî de kûrtir û cîyawaztir bibin (Erkılıç, 2014:11-12).

Temsîla sînematografîk ya rabirdûyê dikare wekî dîrokeke alternatîf bê binavkirin. Bi taybetî civakên ku xwedî rabirdûyeke travmatîk bêhtir xwe bi bîra kolektîf refere dikin. Çinku bi saya bîra kolektîf ev civak vedigerin rabirdûya xwe. Bi vî şiklî hesabpirsîna ligel rabirdûyê an jî rûbirûbûna ligel rabirdûyê rû dide. Ev rûbirûbûn ji bo hin civakên ku travmayên xwe heta demekê tepisandine wekî rêya çakbûnê tê dîtin. Di sînemayê de jî bi taybetî ev yek bi rêya fîlmên dîrokî an jî fîlmên behsa serdemekê dikin pêk tê.

Di hemû hunerên dîtbar de, bi taybet di sînemayê de vegêrana çîrokên rojane hemû gavê li ser bingehekî dîrokî û civakî, bi gotineke din di nav çarçoveya bûyereke dîrokî de pêk tê. Ji ber vê têkilîya nêzîk ya di navbera sînema û dîrokê de gelek teorîsyonên sînemayê û dîroknasên girîng yên wekî Marc Fero, nivîskarê pirtûka *Tarih ve Sinema (Sînema û Dîrok)* (Ferro,2017), sînemayê wekî cih û amêrî dîroknivîsîyê pênase dike. Bi taybet piştî şerê duyem yê cîhanê û zêdebûna belgefîlmên derbarê Holokostê de sînema wekî şêwazekî nû yê vegêrana dîrokî hatîye nirxandin.

Ev ekola çêkirina fîlmên dîrokî ku bi *Sînemaya Hollywoodê* dest pê kir û di warê hesabpirsîn an jî rûbirûbina ligel rabirdûyê de bi film û belgefîlmên derbarê *Holokost*ê de gihîşt asteke gelek berfireh, îro di nav civakên kêmar de jî ji bo serlêdana bîrê bûye yek ji rêyên sereke. Dîroka kurdan jî bi nispet gelek netewên kêmar dîrokeke travmatîk e. Ne tenê ji ber vê dîroka travmatîk her wisa ji ber lawazbûna çanda nivîskî di nav kurdan da, sînema ji bo temsîl, vegêran û neqilkirina dîroka travmatîk bûye xwedî roleke mezin. Bi rêya temsîlên sînematografîk kurd hewl didin ku ji xwe re dîrokeke alternatîf û nasnameyeke neteweyî ava bikin û di nav hemû merheleyên xwe (duh, îro, sibê) watedar dikin.

Gava mirov di nav çarçoveya dîrokî ya "Pirsgirêka Kurd"î de lê dinêre yek ji girîngtirîn wesfên sînemayê di her qadê de (çandî, terîtoryal, sembolîk, civakî) pêşkêşkirina civaka kurdan e. Di vê wateyê de temsîla sînematografîk ya kurdan di sînemaya kurdî de derbarê kurdan de dikarin wekî berdewamî yan jî encama du cure dîskursan were dîtin:

a) Wekî berdewamîya "dîskursa nasyonalîst" ya di xebat û kiryarên kurdan bi xwe de an jî di yên pro-kurd de derdikevin pêşîya me.

b) Wekî reaksîyoneke li dijî "dîskursa negasyonîst" ya ku di xebat û kiryarên dijberî kurdan de derdikevin pêşberî me.

El Enfal, navê sûreyeke Qurana Kerîm e. Ev sûre sûreya heştemîn e û piştî mezintirîn şerê dînê îslamîyetê (P.Z. 624) ji bo Hz. Mihemed hatîye wehîkirin. Peyva Enfalê tê wateya "xenîmet"an û Enfal ji hêla hikûmeta Îraqê ve tevî ku kurd misilman in, ji bo ku wesfeke dînî li vê operasyona li hember kurdan ji hêla dînî ve meşrû bike bi kar anîye. (Watch, 2003:27) Ev rêzeoperasyonên Enfalê bi fermandarîya Alî Hesen El-Mecîd (Alî Kîmyewî) dihatin kirin. Alî Kîmyewî di axaftineke xwe de wiha dibêje:

> "Min ji peywirdanên xwe re got dibe u ew ji gundê xwe hez bikin û nexwazin gundê xwe biterikînin. Lê min ev jî ji wan re got: -Ez destûrê nadim ku gundên we li cihê xwe bimînin. Ez ê bi çekên kîmyewî êrişî gundên we bikim. Piştre hûn dê ligel malbata xwe bimirin. Divê aniha vê derê biterikînin. Dema ku min biryar da ez pê çekên kîmyewî êrîşî we bikim ez ê we hişyar nekim.- Ez dê hemûyan bi çekên kîmyewî bikujim! Kî dê çi bibêje? Civaka Navneteweyî? Bila Civaka Navneteweyî jî û yên guhê xwe didin wê jî bicehnimin!.. Ev armanca min e. Piştî karên sirgûnkirinê qedîyan em ê li gor stratejîya leşkerî li her derê heta li stargehan jî êrîşî wan bikin. Em ê bi êrîşên xwe em ê nêzîkî nîvîyê axa di bin kontrola wan de dîsa bistînin. Heger me karî em axa di bin kontrola wan de bi dest bixin em ê bi çekên kîmyewî êrîşî wan bikin. Ne tenê rojekê em ê pêncî rojan bi çekên kîmyewî êrîşî wan bikin. Piştre hûn ê bibînin ku erebeyên Xwedê jî dê têra barkirina wan hemûyan neke." (Hilterman, 2010:154)

Hilterman dibêje ku ji van gotinan tê fêmkirina ku fikira Komkujîya Enfalê rû daye.

Ev komkujîya bi awayekî sîstematîk hat sepandin di di nav xwe de Komkujîya Helebçeyê jî dihewîne ku ligel demên ewil ên Enfalê bi operasyoneke cuda hat kirin. Qonaxa ewil a Enfalê di 23 Sibat 1986an li Sergelî û Bergelîyê tê kirin. Komkujîya Helebçeyê jî di vê qonaxa yekem de di rojên 16-17 Adarê de hat kirin. Qonaxa dawî ya heştemîn ya Enfalê ji 26 Tebaxê heta 6 Îlon 1988an dewam kir. Komkujîya Helebçeyê bû sembola trajîk a Enfal û kiryarên li Başûrê Kurdistanê. Di van rêze operasyonên Enfalê de 182 hezar mirov tên kuştin. Her wiha ji vê zêdetir mirov koçber bûn, piranîya wan ji ber êrişên wan seqet man û piranîya wan jî piştî vê komkujîyê ji tunebûnê jîyana xwe ji dest dan (Diken, 2017). Divê xebatê de em ê têgehên Enfalê, Komkujîya Enfalê û Operasyona Enfalê ji bo vegotina vê karesatê bi kar bînin.

1. Problematîk

Kurdên ku wek milet ji dîrokeka fermî ya nivîskî bêpar in sînema wekî amûrê veguhastin û berçavkirina rabirdûya xwe bi kar anîne. Bêguman ev fîlm û îmajên sînematografîk ji bo kurdan wekî belgeyên îspata rabirdûya wan e. Piştî hilweşîna rejîma

Sedam Hisên li Kurdistana Başûr bi taybet li ser Komkujîya Enfalê gelek fîlm hatin çêkirin. Di vê xebatê de pirsa me ya lêkolînê ev e: "Gelo di Sînemaya Kurdî de di nav çarçoveya bîra kolektîf de rengvedana Komkujîya Enfalê bi kîjan îmaj û hêmayan hatîye temsîlkirin?" Bi hewldana bersivdana van pirsan dê were destnîşankirin ka kurd wek civak di kontekta polîtîk û civakî de rabirdûya xwe ya travmatîk çawa bi bîr tînin.

2. Metodolojî û Çarçoveya Teorîk ya Xebatê

Ev xebat ji sê beşan pêk tê. Beşa ewil bi awayekî giştî behsa çarçoveya teorîk ya têgeha bîra kolektîf dike û bi hûrgilî li ser pêvajoya dîrokî ya pênasekina têgeha bîra kolektîf radiweste. Di vê beşê de cureyên bîrê, pratîkên ku bîra kolektîf pêk tînin û hêmanên bîra kolektîf dîsa tên ravekirin. Dîsa rola bîra kolektîf ya di avabûna nasnameya komelgehî û neteweyî û di diroknivîsîya netewî de tê analîzkirin.

Beşa duyem ya vê xebatê têkilîya sînemayê ya ligel nasnameya netewî, bîra kolektîf, dîrok û travmayê tê ravekirin. Demokratezîbûna sînemayê bandoreke çawa li ser netewên kêmar ku bi saya vê yekê derfeta xwenîşandanê bi dest xistine kirîye tê behskirin. Ligel vê yekê sûdwergirtina ji dîrok û rabirdtûyên tarvmatîk çawa kirîye ku sînema bibe yek ji amûrên parastin û veguhastina dema borî ligel xebatên derbarê wê de hatine veguhastin.

Beşa sêyem ya vê xebatê li ser şêwazên rengvedana bîra kolektîf yên di sînemaya kurdî de radiweste. Bi rêya analîza temsîlîyeta Enfalê em dê hewl bidin ku nîşan bidin ka di sînemaya kurdî de bîra kolektîf çawa tê avakirin an jî sînema kîjan bîrê çawa kolektîvîze dike. Di vê xebatê de em tenê li ser fîlmên derbarê Komkujîya Enfalê de radiwestin û fîlmên me hilbijrtine ev in:

Apres la chute (Piştî Ketinê), (Hiner Saleem, 2009)*, Memories On Stone (Bîrewerên Li Ser Kevirî),* (Şewket Emîn Korkî, 2014)*, Crost The Dust (Perînewe Le Xobar),* (Şewket Emîn Korkî, 2006)*, Whisper With The Wind (Sirta Lagal Ba),* (Shahram Alidi, 2009)*, û belgefîlmên 1001 Apples (Hizar û Yek Sêv),* (Taha Karimi, 2013) *û Halabja The Lost Children (Zarokên Wenda Yên Helebçeyê)* (Akram Hidou, 2011).

3. Armanc û Girîngîya Xebatê

Ev xebat di çarçoveyeke înterdîsîplîner de ji bo fêmkirina şêwazên temsîlîyeta bîra kolektîf di sînemaya kurdî de berê xwe dide rêbazên cuda. Bi taybet rêbaza Marc Fero ku

derfeta xwendinên antropolojîk, sosyolojîk û dîrokî yên berhemên sînemayî dide derdikeve pêş. Bi vê perspektîfê, ji bo fêmkirina bingeha polîtîk ya dîrokî ya bîra kolektîf ya kurdî em dê di heman demê de bi şêwazeke tematîk analîza fîlmên derbarê Komkujîya Enfalê de bikin, li alîyê din wan fîlman wekî berhemên dîrokî û hewldanên ragihandina (çi propaganda çi jî ne propaganda) polîtîk binirxînin. Her wisa em dê behsa sûdwergirtina sînemayê ji çanda devkî ya kurdî bikin û hewl bidin ku ji alîyê şêwazên jinûveavakirina bîra kolektîf ve cîyawazî û şibînên di navbera van her du cureyên vegêranê (vegêrana dîtbar û vegêrana devkî) de destnîşan bikin. Girîngîya vê xebatê ji kêmbûna lêkolînên akademîk ên derbarê vê mijarê de tê.

4. Rîskên Xebatê

Weke hemû xebatên zanistî em jî rastî gelek asteng û rîskan hatin. Astenga me ya sereke ew bû ku bi zimanê kurdî xebatên akademîk ên li ser bîra kolektîf û têkilîya wê ya ligel sînemayê kêm bûn. Her wisa bidestxistina fîlmên kurdî gelek zehmet bû û gelek fîlmên ku me dixwestin em di lêkolîna xwe de bi kar bînin, ligel hemû hewldanên min û şêwirmendê min Yılmaz Özdil, me nekarî em peyda bikin. Yek ji girîngtirîn astengên me ew bû ku çavkanîyên me bi gişti bi zimanê tirkî ne û me nekarî em bi temamî xwe ji bandora zimanê tirkî xilas bikin. Dîsa mirov dikare behsa nebûna termînolojîyeke sînemayî bi zimanê kurdî bike, ku di dema nivîsîna teza me da, wekî astengeke girîng derket pêşîya me. Her wiha, ji ber ku lêkolînên bi zimanê kurdî yên ser sînemayê kêm in referansên ku ji çavkanîyên bi zimanên bîyanî hatine girtin hemû bi tercimeya me hatine kurdîfîyekirin û ev jî wekî rîskekê derdikeve pêşîya me.

Lê belê rîska sereke ew e tevî ku hem mijar hem jî fîlm aîdî Başûrê Kurdistanê ne kêmbûn an jî bidestnexitina wan çavkanîyan e ku bi taybet li başûr hatine çapkirin. Lewma wek çavkanîyên sereke me fîlmên derbarê Komkujîya Enfalê de bi kar anîn.

5. Lîteratur û Termînolojî

Ji ber kêmbûna bikaranîna zimanê kurdî di nav karên hunerî de kêmasîyeke termînolojîyê derket pêşberî me lewma bi qasî ku ji destê me hat me ew têgeh kurdîfîyekirin an jî me bi awayekî fêmbar wergera wan a bo kurmancîyê kir.

6. Cureyên Çavkanîyan

Ji bo nivîsandina vê xebatê çendî ku ji destê me hat me hewl da em ji xebatên sereke sûd wergirin. Pirtûkên sereke ên derbarê mefhûma bîrê û bîra kolektîf de û yên derbarê hunera sînemayê de hatine nivîsandin wek çavkanîyên me yên yekemîn cih girtin. Her wiha nivîsên rojnameyan, gotarên kovarên dîjîtal û tezên doktorayê jî di xebata me da alîkarî dane me. Her wiha fîlmên me derbarê Komkujîya Enfalê de hilbijartî wek çavkanîyên dîtbar ên sereke di xebata me de cihê xwe girtin.

BEŞA YEKEM

1. PÊNASEKİRİNA BÎRA KOLEKTÎF Û PERSPEKTÎFÊN DERBARÊ BÎRÊ DE

Xebatên li ser bîrê nîşanî me didin ku meseleya bîrê ne tenê meseleyeke bi karkirina mejîyî ve girêdayî ye. Bîr tenê ji bibîranîna tiştekê pêk nayê. Di xebatên destpêkê de li ser peywendîya bîr û mêjûyê zêdetir hatîye rawestan. Bes îro êdî mijarên cûr be cûr yên derbarê bîrê de ji alîyê lêkolînerên qadên zanistî yên cîyawaz da têne vekolîn.

> Bîr, di demên dawî de bûye têgeha sereke ya zanistên civakî, heta bûye paradîgmayeke înterdîsîplînerî. Bîr, mijarek e ku zanistên cuda li ser disekinin, ji alîyê her yek ji van zanistan ve bi awayên gelek cuda tê pênasekirin. Norolog, bingehên norolojîk ên bîrê vedikolin, bi vî awayî bi peywendîya organîzmayeke zindî "hardware"a wê vedikolin. Derûnnas, pêvajoyên binhişî û hestyarî yên kesên di rewşeke dîyar de vedikolin; psîkanalîst, bîrê di nav çarçoveya serborîyên jîyanê yên demdirêj de dinirxînin. Civaknas, li ser pirsgirêka ku civakên bibîranînê û vegotinê çawa di nav komên xwedî tecribe û rabirdûyên manend de derketine meydanê disekinin. Dîroknas, lêkolînê li ser pêbawerî û nepêpawerîya bîra mirovan a li hemberî çavkanîyên nivîskî dikin. Ligel dîroknasan sîyasetmedar, nîqaşê li ser şêwe û terzên jinûveavakirina rabirdûya xwe ya bi alîkarîya amûrên sembolîk û li gor şert û mercên îroyîn ya civakan dikin; derdorên wêje û hunerê, bi bîra çandî re eleqedar dibin ku bi rêya nivîs û wêneyan wekî mîrateyekê derdikevin holê. (Sancar, 2016:39)

Têgeha bîrê ku her perspektîfa akademîk li gor zanîna xwe nirxandî, pênase kirî, fonksîyon lê bar kirî an jî sînorên wê dîyar kirî, xwedî taybetîyeke nav-dîsîplînî ye. Cudabûna nêrînan, nabe asteng ku mirov fonksîyona bîrê ya li ser takekesbûn û civakbûnê dupat bike. Bîr çawa tê ravekirin bila bê ravekirin, ji bo berdewamîya jîyana takekes û civakan hêmana herî girîng e (Bulduklu, 2017).

Di vê jêrbeşê de em ê ewilî li ser têgeha bîrê bisekinin ka bîr mefhûmeke çawa ye û kî bi çi awayî nirxandîye û jê re qadeke çawa dîyar kirîye? Piştre perspektîfên derbarê bîrê de, çi

takekesî çi çandî çi civakê, em ê li ser nûner û nêrînên wan rawestin. Pêkhate û pratîkên bîrê ava dikin ligel taybetîyên xwe yên sereke di vê beşê de dê cih bigirin.

1.1. Pênaseya Bîrê

Mefhûma bîrê hêj di serdema Yewnana Antîk de bûye mijara xebatên hunerî. Jê re gelek bergeh hatine destnîşankirin û carna wisa çêbûye ku ji wateya xwe ya esas dûr jî bikeve. Misirologê alman Jann Assmann (Assmann, 2004:34) behsa destpêka xebatên li ser bîrê yên di serdema Yewnana Antîk de hatine kirin dike û wiha dibêje:

> Dema lêkolîn li ser xebatên derbarê bîrê de tên kirin tê dîtin ku ev têgeha bîrê B.Z. di sedsala 6. de li Yewnana Antîk derketîye holê. Cara pêşîyê Cicero di berhema xwe ya bi navê "*Rhetorica and Herennium"* de, B.Z. di sedsala 1ê de, li ser "hunera bîrê" nivîsîye û bal kişandîye ser cudahîya di navbera bîra xwezayî û bîra çêkirî de. Cicero bîra çêkirî wekî bingeha hunera bîrê îfade dike û dibêje ku mirov gelek agahîyan di bîra xwe de bi cih dikin ku em ji rêjeya wan agahdar nînin. Di sedsala 17an çandnasê îngilîz Frances Yates çanda bibîranînê weke dîyardeyeke civakî pênase dike û dîyar dike ku ev ji hunera bîrê ya ku Cicero datîne holê cuda ye. Li gor Yates hunera bîrê têgehek e ku mirovan eleqedar dike lê çanda bibîranînê têgehek e ku hemû komelgeh xwedîyê wê ne.

Snowdon Parlette ku li ser erkên bîrê sekinîye di pirtûka xwe ya bi navê *Aerobika Zêhnê* de qismen bîrê wek parçeyeke zêhnê qebûl dike û dibêje ku bîra me tîştên ku me kifş kirine, em hîn bûne û tecribe û hestên me qeyd dike. Belkî jî ya herî girîng, dabîn dike ku tişta ku em jê re dibêjin dem ku xerîb e û nayê ravekirin em îdraq bikin. Bi kurtî, bîra ne temamîya zêhna me ye lê teqez e ku parçeyeke wê ya mezin e (ji Parlette:2003, Sönmez, 2015:16). Sevcan Sönmez jî bîrê wekî depoyekê pênase dike û behsa awayê karkirina bîrê dike.

> Bîr, ew depo ye ku ji bo ku mirov bikarin girîngtirîn fonksîyonên xwe yên hizrî bi cih bînin, bîranîn, zanîn, her cure jîyan û tecribeyên jîyanê qeyd dike û dema hewce dike derdixîne holê. Hema bibêje ne pêkan e ku kesekî bêbîr bikare jîyana xwe bidomîne. Ne tenê fealîyetên hizrî ji alîyê din ve hewcedarîyên bingehîn ên jîyanî jî yên wekî karên rojane jî bi saya bîrê pêk tên. (Sönmez, 2015:16)

Bîr, şîyaneke mirovîn e ku mirov dikare wê di gelek qadên jîyanê de bi kar bîne û jê îstîfade bike. Li gor Nuri Bilgin bîr, bi kurtî, şîyana veşartin û bibîranîna wan tiştan e ku li ser hişê mirovan şopa xwe hêlane. Bi saya vê qabilîyetê mirov agahîyan li ba xwe kom dikin û pêş dikevin. Hişmendîya rabirdûyê, hem li ba civakan hem jî li ba şexsan mewcûd e û di vê

wateyê de ji bilî nasnameya takekesî behsa bîra kolektîf jî tê kirin. Her çend bîra mirovan wecdîtineka mejî be jî di fêrbûna rabûn û rûniştin, adet û kevneşopî, avahîsazî û abîdeçêkirin, muze û pirtûkxane, stran û wêne, gotinên pêşîyan û vecîze û alav û malzemeyan de rol dileyîze (Bilgin, 2007:211).

Helbet yek ji fonksîyonên din ên girîng yên bîrê jî ew e ku di civakbûnê de roleke girîng dilîze. Di çêbûna bîra kolektîf de bandora ku li ser civakan dike gelek xurt e û ji bo civakbûnê bivê nevê ye. Girîngitrîn bandora li ser civakê dike ew e ku civak ji rabirdûya xwe qut nabe û bîr kolektîf di navbera duhî û îroya civakan de wekî pireyekê ye. Guherînên şêwejîyana civakan yên çandî, hunerî, edebî û tercîhên wan ên polîtîk vediguhêzîne dema niha û dema bê.

> Bîr, tevahîya wan tecribeyan e ku agahî lê tên depokirin û di encamê de şexs serî li van agahîyan didin û helwestên xwe berhêlî wê dikin. Her wekî ku mimkin e bi awayekî norolojîk çêbûna bîra şexsan û bîranîna wan bê lêkolînkirin, dema mijar dibe bîra kolektîf tecribeyên di nav demeke dirêj da ji şert û merc û nirxên civakî ên ku bi demê re çêbûne dikarin bibin mijara axaftinê. Bîr wek têgeh, bi şexsîyet û nasnameya takekesan û duhî û îroya wî re têkildar e. Lê bîr di wateya bîra kolektîf de, pêşşerta civakbûnê ye. Bîra kolektîf peywendîya di navbera rabirdû, îro û dahatûyê de ava dike û bi van taybetîyên xwe ji bo pênasekirin û naskirina civakan girîng e (Bulduklu, 2017).

Îro, bîr yek ji mijarên sereke yên lêkolînên zanistên civakî ye. Pirbûna nêrînên akademîk yên derbarê bîrê de helbet girîngîya vê mijarê nîşan didin.

1.2. Perspektîfên Bîrê

1.2.1. Perspektîfa Takekesî

Perspektîfa takekesî yekser berê xwe dide "taybetmendîyên takekesî" yên bîrê. Ev perspektîf analîza dema borî û dema niha li gor şîyana takekesan rave dikin. Di serdema antîk de bi rêya metaforan, di serdema modern de jî bi rêya qadên zanistî ên wekî felsefe, psîkolojî û norolojîyê ji bo bîrê pênaseyên cîyawaz peyda bûne. Dîsa li gor vê perspektîfê ji bo ku mirov bi bîr bîne hewcedarî bi kesekî din, bi civakekê an jî bi mefhûmên wekî çand û keneşopîyê tune ye, bi şertê ku dem derbas bûbe û dema borî pêk hatibe. M. Emir İlhan di pirtûka xwe ya bi navê *Kültürel Bellek-Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Hatırlama* (*Bîra Çandî-Ji Çanda Devkî Ber Bi Çanda Nivîskî ve)* de bi awayekî berfireh li ser perspektîfên derbarê bîrê de disekine. İlhan perspektîfa takekesî wiha rave dike:

> Perspektîfa takekesî ya derbarê têgeha bîranînê de, bîra takekesî diparêze û bîranînê wekî fealîyeteke zêhnî dibîne. Di nav piştevanên vê perspektîfê de hem psîkolog hem fîlozof hem jî norolog hene. Li gor van hemû kesan bîranîn bes fealîyeteke takekesî ye yanî çalakîyeke psîşeya (rih û hêza jîyanê) kesî ye. Li gor qebûla giştî ya piştevanên vê perspektîfê, hemû mirov bênavbeynkar xudanê pêkhateyên bîrê ne. Bi gotineke din naveroka bîrê takekesî ye, naveroka bîrê bêyî hewcedarî bi kesekî din hebe, dema mirov dixwaze dikare bi kar bîne (İlhan, 2018:28).

İhan dibêje ku li gor vê perspektîfê sebebê takekesîbûna bîrê dema borî ye. Hetta li Rojava, bîra takekesî û bîra kolektîf li ser esasê vî awayê bîranînê pêş ketine. Bi gotineke din di fîkrîyata Rojavayî de perspektîfên bîranînê yên li ser esasê 'takekes' û 'civak'ê bi fêmkirina rabirdûyê mimkin e. Ew hizr birê bi ezmûn û tegihiştinên takekesî yên dema borî ve girê dide. Bereksî vê yekê bîranên ku endamên komelgehekê bi hev re jîyane 'hizra rabirdûyê' dîyar dikin. Bi gotineke din di ya ewil de rabirdû wekî tecribeyeke takekesî hizra bîrê çêdike di ya din de jî rabirdûya wek tecribeyeke kolektîf bîra kolektîf çêdike. Di esasê xwe de cîyawazîya di navbera van her du teorîyên bîrê de ji cîyawazîyên nêrînên wan ên demê tê. (İlhan, 2018:28-29)

Perspektifa takekesî di serdema Yewnana Antîk de di qada felsefeyê de ji hêla fîlozofan ve bi rêya metaforan hatîye ravekirin. Ev fîlozof di xebatên xwe de bi taybet li ser takekesîbûna bîrê sekinîne. Pênaseyên metaforîk ên têkildarî bîrê ji Sokrates, Aristo û Platon digihîjin heta roja me û van fîlozofan hewl dane ku têgeha bîrê rave bikin û jêdera wê peyda bikin.

Li gor Paul Ricoeur ramangêrên grekî, bîranîn kirine du beş û wekî du rêyên bîranînê *mneme* û *anamnesis* ji hev cuda ne. Li gor piştevanên vê fikrê bîr bi du awayan dixebite. *Mneme* ku rêya yekemîn e, wekî hestekê (pathos) ye ku ji nişka ve tê bîra mirovî û beramberî bîranîna hizrekê ye ku bi awayekî pasîf xuya dibe û derdikeve holê. Ya duyemîn *anamnesis* jî tê wateya lidûketina bîranîneke ku mirov xwedîyê wê ye û bi awayekî çalak hewla bîranîna wê dide (Ricoeur, 2017:22). Ricoeur di heman demê de sê taybetmendîyan dike ku ev taybetmendî dikarin bîranînê wek mefhûmeke takekes rave dikin:

> Mirov dikare behsa sê taybetmendîyên bîranînê bike ku bi temamî wesfa takekesbûna bîrê dupat dikin. Berî her tiştî, bîr bi temamî wekî tişteke takekesî xuya dike: bîranînên min ne wekî yên we ne. Bîranînên kesekî ji bo bîra kesekî din nayên veguhastin. Bîra ku aîdî kesekî ye, ji bo hemû xudanên tecribeyê modeleke aîdbûnê û modela milkîyeta taybet e. Taybetmendîya duyemîn jî ew e ku bîr cihê peywendîya eslî ya binhiş û paşerojê ye.

> Taybetmendîya sêyem jî dibêje ku di dema borî de hesta rêberîyê jî ji du alîyan ve bi bîrê ve girêdayî ye: alîyê yekem bi pêşveçûna bi rêya handanê ya ber bi alîyê ku guherîna demê nîşan dide, ango arastebûna ji rabirdûyê ber bi dahatûyê ve; alîyê duyem jî, di dema niha de, berevajî vê rêyê, ango ligel hêvîya ku bîranînê zeft dike, arastebûna ji dahatûyê bo rabirdûyê ye. Kevneşopîya xwevedîtinê li ser van taybetmendîyên ku bi tecribeya hevpar û zimanê rojane hatine berhevkirin ava bûye (2017:115).

Li gor fîlozofên Yewnana Antîk bingeha her tiştî aqil e. Di serdema Yewnana Antîk da pêşîyê Sokrates li ser mijara bîrê xebîtîye û di vî warî de pêşengîya Aristo û Platon kirîye. Sokrates behsa du rêbazên bîranînê dike: Ji bo ya ewil dibêje ku bîr amûrek e ji bo xwegihandina agahîyê. Ji bo ya duyem girîngîya demê diparêze. Bi saya Sokrates di felsefeyê de mijarên derbarê mirov û xwezayê de bi nisbet sofîstên berî Sokratesî êdî bi awayekî şênbertir hatine lêkolînkirin. Sokrates ji bo zanîna heqîqeta hundirîn tim pirsan dike. Li gor Sevcan Sönmez, dema ku Sokrates dupat dike ku zanîn bîrhatinek e, dibêje mirov ji zikmakî xwedîyê zanîna derbarê rastîyê de ye. Li gor vê yekê fêrbûn esasen bibîranîn e yanê zanîn bîrhatina wan tiştan e ku jixwe di zêhna mirovan de hene (Sönmez, 2015:16).

Yek ji rêbazên ku Sokratesî li dû xwe hiştî ji alîyê Platonî ve hatîye pêşxistin. Platon jî ji bo xwegihandina zanînê bîranînê wek amûrekê qebûl dike û li ser têgeha eikonê (teswîr, îmge) hûr bûye. Yanê bi rêya teswîra bîranînê mirov dikare xwe bigihînê agahîya heqîqî ango zanînê. Wekî ku M. Emir İlhan jî dibêje, li gor Platon wateya bîranînê ew e ku agahîya heqîqî derkeve holê. Ev jî encama hewla lêgerîna agahîyekê ye. Nêrîna bîrê ya Platonî ku xwe dispêre teorîya agahîya heqîqî ji welidînê tê, *anemnesis*, bi gotineke din nosyona bîranînê, xwe dispêre bîranîna şopên ku îdeayan li ser rihî hiştî lê di dema welidînê de hatine jibîrkirin (İlhan, 2018:33). Her wiha Jeffrey Andrew Barash dema ku ji bo pirsa "Bîranîn çi ye?" li bersiveke felsefîk digere ji bo Platon wiha dibêje: Li gor Platon ku diparêze rih nemir e, zanîn ligel rihî heye û di jîyanê de fêrbûn aşkerebûna agahîya derbarê vê yekê da ye. Li vê derê jî xala girîng bîrbirin yanê bîranîn e (ji Barash:2007, Sönmez, 2015:16). Platon awayê xebitîna mekanîzmaya bîrê bi metafora mûmê rave dike. Ew bîranînê wekî temsîlên rabirdûyê pênase dike û dibêje her wekî şopên li ser mûmê mayî ew jî şopên tecribeyên rabidûyê ne.

> Li gor Platon, agahîya heqîqî ya rastîyê, berî mirov biwelide, di şopên formên îdeayê yên di bîrê de bi awayekî nepen heye. Îdeayan li ser bîra me, wekî şopa mohrekê ku li ser mûmê dihêle, şopa kopyayên esas ên tiştên jîyana rastîn hiştine. Agahîyên berî ku em biwelidin em wan dibînin di bîra me de ne. Agahîya rihî ango bi gotineke din agahîya heqîqî, berî ku kopyayên hemû rihên li dinyayê bibîne, xwe dispêre bibîranîna şopên ku îdeayan -ku ew

mînakên yekem ên rastîn ên objeyên li dinyayê ne- di bîrê de hiştine. Bi gotineke din, ji bo ku mirov bigihêje agahîya heqîqî pêwistî bi hewldana bibîranînên şopên di bîrê de heye. (İlhan, 2018:32)

Rêbaza duyem wekî rêbaza Aristoteles tê binavkirin û bereksî rêbaza Platonî ye. Çimkî li gor Platon divê bîr di nav teswîrên xeyalî de were bicihkirin. Lê li gor Aristoteles jî divê teswîrên xeyalî di nav bîrê de werin bicihkirin. Li gor Aristoteles mijara bîrê rabirdû ye û encax bi herkîna demê dema borî pêk tê. Aristoteles vê yekê jî bi hereketê ve rave dike. Demê wekî berîya hereketê û piştî hereketê dipîve. Aristoteles girîngîyeke mezin dide kêlîya ku mirov di nav de dijî. Li gor Aristoteles tişta ku di kêlîyekê de tê jîyîn careke din nikare wekî halê xwe yê ewil were dubarekirin. Ew êdî dibe rabirdû û tiştek bi heman awayî du caran an jî zêdetir nabe rabirdû. Ji bo vê yekê Aristoteles behsa metofora herikînê dike û mînaka av-mohrê dide. M. Emir İlhan derbarê rêbaza Aristoteles de wiha dibêje:

Tişta ku guherînê çêdike, bizav /hereket e, an obje ye an jî ew cih e ku obje lê ye. Her çiqas bizava ku guherînê çêdike ji bo her objeyê diguhere, dem hem ji bo objeyê hem jî ji bo cihê ku obje lê ye naguhere. Di vê rewşê de ligel ku bizav ji bo objeyan tiştekî guherbar e, dem ji bo hemû objeyan jî eynî ye. Lezbûn an jî hêdîbûna guherîna nesneyan girêdayî lezbûn û hêdîbûna bizavê ye. Ji bo van her du hêzên cuda yên guherînê dem eynî ye. Girêdayî hêza wan guherîna yekê kurttir ya din dirêjtir didome. Di vê rewşê de li gorî Aristotelesî dem ne bizav e. Aristoteles dibêje îdraqkirina demê girêdayî îdraqkirina bizavê ye û fikrên xwe xwe dispêre maweya di navbera destpêk û xilasbûna bizava objeyekê de. Ev mawe hejmarî ye. Bi gotineke din dikare bê pîvan. Îdraqkirina bizava ya ewil û ya paşê ya objeyekê nîşan dide ku dem derbas bûye û encama berawirdkirina merheleyên bizavan e. Aristoteles dibêje ku dem nebe gav jî nabe; gav nebûya jî çênedibû û dema niha û gavê mecbûrî hev dike. Çimkî dem bi rêya gavan dodime û gav jî li gor demê tên zanîn û fêmkirin. Bi kurtî, li ser dem û mekanî bi hev re sekinîye. (2018:29-30)

Li gor Aristotelesî, 'bîranîn ne jinûveavakirina bîrê ye ne jî bidestxistinek e. Nosyoneke di dema borî de hatî ceribandin di bîrê de bi cih dibe. Bi îfadekirina Barash, di teorîya aristotelesyen de bîr, wekî ragirtina hêmayên rabirdûyê di hizrê da, bîrhatin jî wekî haydarbûna ji hêmayên rabirdûyê tê pênasekirin; melekeya bîrhatinê, dikare îdeayên hatine jibîrkirin şûnve bîne û bi awayekî hevseng ligel hev têkildar bike û bi kar bîne. Li gor Aristoteles, bîranîn, jinûvepeydabûna dîyardeyên cûr bi cûr e ku berê li bîrê hatine barkirin (ji Barash:2007, Sönmez, 2015:16-17).

Yek ji têgehên girîng ên bi mijara fêmkirina bîrê re girêdayî jî dem e. Ev têgeh ligel girîngîya daneya ku dikeve zêhna me, ji hêla jibîrkirin û bibîranînê ve xwedî girîngîyeke navendî ye. Di mijarên wekî barkirina agahîyan li bîrê, qederê derbasbûna demê û zêdehîya dubarekirina wê de ji bo bibîranîn û jibîrkirinê faktora dîyarker e (Karaaslan, 2017). Di Serdema Navîn de em rastî Augustinus tên ku ew jî ji bo xebatên xwe wekî Aristoteles demê dike navend û behsa awayê pîvana demê dike. Ew dema niha, dema bê û dema borî bi rêya dema niha dipîve.

Têgeha "dem"ê ya di hizra "rabirdû"yê ya Augustinus de, 'ew zeman e ku hundirîn, giyanî û zêhnî ye. Augustinus, di pirtûka xwe ya bi navê *İtiraflar* (*Mikurhatin)*ê de (…) bal kêşaye li ser xwezaya bîranînan a zemanî; dupat kirîye ku çalakîya bîranînê bes di dema niha de pêk tê (ji Augustinus, İlhan, 2018:33). Li gor Augustinus, ji bo rabirdûyê serlêdana bîrê, serlêdana şopên tecribeyên rabirdûyê ne. Lê belê ev bibîranîn di nav dema niha de tê kirin. Bi gotineke din Augustinus mefhûma demê li gorî niha rave dike û dibêje bîranînê wekî bibîrkirina niha ya serborîyeke dema borî bi nav dike. Li gor wî dema behsa hin bûyerên rabirdûyê tê kirin, ew bûyerên ku qewimîne û çûne û ew bûyerên rabirdûyê bixwe ne, ew têgehên ji îmgeyên tiştan çêbûne ku bi rêya hestan di zêhnê de bi cih bûne tên bikaranîn (İlhan, 2018:33). Li gorî bawerîya Agustinus bîr aîdî rabirdûyê ye an jî tişta ku mijara wê rabirdû ye bîr e. "Ev rabirdû rabirdûya çavdêrîyan e. Ev rabirdû rabirdûya takekesî ye û takekes bi rêya bîra xwe di nav demê de berdewamîya xwe dabîn dike. Ev berdewamî dike ku takekes ji dema di nav da dijî heta bûyerên herî dûr ên zarokatîya wî bi awayekî berdewam biçe. Bi vî awayî li gor Augustinus bîr, tê wê wateyê ku mirov di nav demê de ber bi rabirdûyê ve here" (Ricoeur, 2017:115).

Dîsîplînke din jî psîkolojî ye ku bîrê bi perspektîfeke takekesî rave dike. Bîr, gelek caran wekî mefhûmeke psîkolojîk tê qebûlkirin. Psîkolojî wekî laboratuareke ku pêvajoyên zêhnî yên zêhna mirovan kontrol dike tê dîtin. Tevî ku ji ber bandora xurt a Yewnana Antîk ku psîkolojî bi gelemperî wekî şaxeke felsefeyê dihat qebûlkirin, îroroj êdî psîkolojîya modern xwe ji serdestîya felsefeyê rizgar kirîye û derbarê bîrê de xebatên razbertir pêşkêş dike. Wekî piranîya xebat û hewlên ravekirina têgeha bîrê û erka wê, mefhûma demê zarûrî ye. Di psîkolojîyê de jî bi gelemperî ji bo fêmkirina travmayên zarokatîyê dema zarokatîyê wek rabirdûya travmatîk girîng e.

Di lîteratura psîkolojîyê de jibîrkirin bi têgehên çewisandin û vemirînê, bibîranîn jî bi têgehên gazîkirin û vestandinê tên bikaranîn. Ev têheh ji bo ravekirina awayê çêbûna jibîrkirin û bibîranînê tên bikaranîn (Karaaslan, 2017).

Di destpêka dema xuyabûna zanista psîkolojîyê de yekem xebat ji alîyê Ebbinghaus hate kirin. Ev lêkolîna bi navê *Li Ser Bîrê (On Memory-1885)* hem rêbaza psîkolojîyê nîşanî me dide hem jî yekem nîqaşa li ser qadên bingehîn rave dike ka bîr çi ye û divê çawa were fêmkirin (Hanoğlu, 2017). Xebateke din jî ku di warê psîkojîyê de girîng e ya William James e. James, dema ku di pirtûka xwe ya bi navê *Rêgezên Psîkolojîyê* de, ku di sala 1890î de hatî çapkirin, pergalên bîrê wekî hêmanên piştgirîyê didin jîyana zêhnî pênase dike. James Behsa du cure bîran dike bîra seretayî (primary) û bîra duyemîn (secondary). Bîra seretayî bîranînên dawî yên bûyerên heyî dihewîne. Ev celeb bîranîn tecribeyên ku ji bo vegerandina wan zêde hewl nayê dayîn dihewîne. Ji alîyê din ve bîranîna duyemîn bîranînên ji paşeroja dûr diparêze, ku ji bo bîranînanan wan hewcedarî bi hewldanên derûnî heye (Cangöz, 2005).

Li gor Faruk Karaaslan bîr di psîkolojîyê de ji hêla rewşên jibîrkirin, travma, bîranîn, dubarekirin, fêrbûn û bibîrkirinê tê lêkolîn. Piranîya van têgehan ji bo têgihiştina bîra kolektîf jî xwedî roleke girîng in. Di pêvajoya bîranîn û jibîrkirinê de, girîngîya daneyên ku dikevin nav zêhnê û hêmanên ku li gorî demê teşe digirin, dibin sedema şêwegirtina jibîrkirin û bîranînê. Belkî jî ji van ya herî girîng dubarekirin e. Hemû lêkolînên hatine kirin nîşan didin ku dubarekirin ji bo bîranîn û jibîrkirinê gelek girîng e. Ev tora têkilîyên têgehî bi taybet ji bo fêmkirina nirxandina bîrê û wateya wê têgehê di qada di psîkolojîyê da pir girîng e (Karaaslan, 2017).

Xebatên di qada psîkolojîyê de tên kirin nîşanî me didin ku mirov nikare li gor daxwaza xwe bi bîr bîne an jî ji bîr bike. Dîsa di heman xebatan de tê dupatkirin ku bûyerek an jî travmayek bi temamî nayê jibîrkirin an jî mirov nikare ji hemû alîyan ve wan bi bîr bîne. Lê belê carna kesên xwedî rabirdûya travmatîk naxwazin serdemên xwe yên travmatîk bi bîr bînin. Bi gelemperî bûyerên xwedî tesîreke neyînî ne ji hêla kesan ve tên çewisandin, behsa wan nayê kirin. Bi taybet navê Sigmund Freud derdikeve pêşberî me.

Dema bîrdank tê pênasekirin an jî awayê xebitîna wê tê destnîşankirin, ne tenê li ser esasê felsefîk an jî pêvajoyên bîranînê tê ravekirin her wisa li ser meseleya binhiş û bibîranînê jî tê rawestan. Di psîkanalîzê de binhiş, bibîranîn, bîranînên zarokatîyê, serpêhatîyên travmatîk û jibîrkirin têgehên girîng in. Li gor perspektîfa psîkanalîtîk ya Freudyen bûyerên di

binhişê de, tecribe û srborîyên travmatîk wek nîşaneyên nexweşîyê tên qebûlkirin û bibîranîn wek rêbazeke başkirinê tê bikaranîn. Bi gotineke din serborîyên travmatîk wek sedema veşartî ya gelek nexweşîyan tê nirxandin, bi aşkerakirina van tedawî tê kirin. Li gorî Freud her çiqas di gelek rewşan de şopên travmayê xuya nekin jî, mimkin e di kûrahîya bîrdank û binhişê me de şûna travmayan hebe. Freud ji bo destnîşankirina van travmayan metafora "puzzle"ê bi kar anîye (ji Draaisma:2007, Sönmez, 2015:18).

Sigmund Freud di wateya hepskirina bîranînên derbarê zayendîtîyê de wekî sedema sereke ya nevrozan, di kûrahîya bîrdankê de veşartin û tepisandina travmayan rave dike. Freud îdîa dike ku yekem travmayên derbarê zayendîtîyê de di xewnên zarokatîyê de derdikevine meydanê. M. Emir İlhan dibêje ku li gor Freud wê yekê diparêze ku jibîrkirin ne jiholêrabûna bîranînan e; bîranîn xwe diguherînin û li kûrahîya bîrdankê xwe vedişêrin. Piştre bi pêkhatina şert û mercên guncav, wekî daxwazeke ji rabirdûyê ev bîranîn dîsa bi bîr tên. Li gor Freud rabirdûya jîyana rûhî çi çar tune nabe û her tim xwe diguherîne (İlhan, 2018:39-40).

Thoedule Armand Ribot di xebata xwe ya bi navê *Maladies De La Memoire (Nexweşîyên Bîrê)* de çavdêrîyên xwe yên li ser nexweşan bi temamî wekî pirsgirêkeke bîyolojîk şîrove dike û îdîa dike tiştên herî dawî li bîrê tên qeydkirin herî zû tên jibîrkirin. Di qada norolojîyê de ev metod îro jî bi qanûna Ribot tê binavkirin. Di perspektîfa norolijîya klasîk de ku Ribot jî daxilî wê bûye, zêhn wek erkeke mejîyî tê qebûlkirin. Rêbaza ku noro-zanistê bi awayekî gerdîşî ji bo peydakirina têkilîya mêjî/zêhnê bi kar anî, rêbaza "analîza lezyonan" e. li gor vê analîzê gava di mejîyî de xisarek pêk tê û di dawîya vê de di bîra takekesan de xirabûnek peyda dibe. Li gor vê metodê pêwîst e ewil nexweş bê tedawîkirin û taybetîyên vê xirabûnê pênase kirin. Piştre li mejîyê nexweşan dinêrin û beşên xirabûyî yên mejîyî tên tespîtkirin. Bi vî awayî em awayê xirabûna bîrê ya beramberî xisara di mejîyî de tê tespît dikin yanê awayekî dîyar yê bîrê yan jî awayê karkirina wê bi beşeke mejîyî re têkildar dikin (ji Schacter:2010 û Mesulam:2004, Hanoğlu, 2017).

Henri Bergson di pirtûka xwe ya bi navê *Madde ve Bellek (Made û Bîr)ê* de ku di sala 1896an de hatî weşandin rêbaza Ribot qebûl nake û hewl de ku bersivekê ji vê re peyda bike. Li gor Bergson bîr yek ji tezahurên bingehîn ên binhişa mirovan e û mirov nikare wekî Ribot bi temamî bi perspektîfeke madî nêzîk bibe, çimkî ev meseleyeke zêhnî ye. Bergson tespît dike vegera li rabirdûyê bi piranî xwe dispêre wê fikira ku dibêje rabirdû li rabirdûyê dimîne. Lê belê Bergson bi awayekî sîstematîk hemberî vê fikrê derdikeve û dibêje rabirdû tu carî li rabirdûyê pêk nayê; rabirdû ew tişt e ku di nav dema niha de bi jîyanê re dewam dike.

Bergson dibêje ku em dikarin laşî jî di navbera dahatû û rabirdûyê de wek sînorekî tevgerdar dîyar bikin (Bergson, 2007:58-60). İlhan jî derbarê nêrîna Berson de wiha dibêje: Bergson bi nêrîneke din nêzî hizra rabirdûyê bûye û wî derbarê demê de nêrîneke ji yên din gelekî cuda ya bîrê pêş xistîye. Li gor Bergson dem ne veder e ne jî nosyoneke derbarê mekanî de ye. Dem ew mawe ye ku kirde di şiûra xwe de dijî. Ev mawe jî derbarê bîrê de têgeheke bîrê dabîn dike ku kirde ji rabirdûyê ber bi dahatûyê ve, di nav dema niha de bi nûbûna tecribeyên rabirdûyê vê têgeha bîrê mezin dike (İlhan, 2018:42-43).

Xebatên li ser bîranînê yên bi perspektîfeke takekesî tên kirin piştî Bergsonî berê xwe didin perspektîfên civakî. Wek encam fîlozof, norolog, psîkologên ku bîr di nav çarçoveyeke takekesî de nirxandî û li gor feraseta xwe ya demê bîr pênase kirî, her gavê bîr di nav rehendeke takekesî de qebûl kirine. Çi ji hêla metaforan çi ya nexweşîyan û çi jî ji hêla binhişê ve hatibe lêkolîn jî, li gor vê perspektîfê ne mimkin e ku bîr derkeve derveyî çarçoveya takekesî.

1.2.2. Perspektîfa Civakî/Kolektîf

Mijara bîrê ya ku cara ewil di qadên felsefe, norolojî, psîkanalîzm û wêjeya otobîyografîk de rastî eleqeyê dihat, ber bi dawîya sedsala bîstemîn dibe mijara nîqaşên çandî û civakî jî. Perspektîfa civakî bîrê di nav çarçoveyeke kolektîf de bi cih dike. Li gor vê perspektîfê ji bo ku bîranîn pêk were divê kom/komelgeh hebin. Ev komelgeh dikare malbat, koma hevalan, civatek an jî netewek be ferq nake. Li gor vê perspektîfê komelgehên ku sînorên wan dîyar, sînorên bîranîn û jibîrkirina me jî dîyar dikin. Gelo em ê çi çawa bi bîr bînin û çi çawa ji bîr bikin.

Vê perspektîfa ku li hember perspektîfa takekesî rabûye û îdîa dike ku ne mimkin e ku kesek bi tena serê xwe bikare bi bîr bîne, rê li ber gelek xebat û lêkolînên nû vekirîye. Mirov dikare bibêje ku ev xebatên bi vê perspektîfê bi Emile Durkheim dest pê dikin. Çimku Emile Durkheim bîra civakî wekî xurtbûna civakekê qebûl dike. Li gor Durkhaim civak bi rabirdûya xwe ya hevpar, bi parvekirinên xwe yên kolektîf piştgirîyê didin hev. Richard Sennet li ser Durkheim û destpêkirina van xebatan wiha dibêje:

> Durkheim nîşan dide ku dema malbat an jî civat bîranînên xwe bi hev re parve dikin ev parvekirin wan nêzîkî hev dike. Dema civat bûyerên travmatîk ên wekî şer, felaket an jî

qeyrana aborîyê bi bîr tînin jî bi rêya bihevrebûnê di nav hesteke piştgirîya de ne. Esasen ev tê wê maneyê ku bîra kolektîf hêzeke civakî ye. Durkheim têra xwe jê agahdar bû ku bîranînên bi awayeke kolektîf tên parvekirin ji wateya xwe ya objektîfî û dîyardeyî zêdetir giringîyeke xwe hene û asta piştgirîya komî girêdayî taybetîyên xwe yên mîtîk e. Ligel vê yekê, wî îdîa dikir ku kom ne bi parvekirina bîranînên zêde spesîfîk bi parvekirina rastîyên derheqê xwe de jî dikarin rêyekê peyda bikin. Bes wî nedizanî ku ev yek dê çawa pêk were. Li gorî wî pirbûna dengên beşdarî pêvajoya danûstandinê dibin, pêvajoya jêgirtina tiştên ku dê werin bibîranîn hêsantir dike. (Sennett, 2017)

Durkheim, di pirtûka xwe ya bi navê *Sosyolojik Yöntemin Kuralları (Qaîdeyên Rêbaza Civakî)* de dupat dike ku di civakê de qalibên fikir û helwestî yên kolektîf bes ne girêdayî çalakîyan in. Di heman demê de di nav formuleke dubarekirî de, bi rêya perwerdeyê tên veguhastin û heta bi awayekî nivîskî tên parastin. Li gor wî qaîdeyên hiqûqî an jî exlaqî, aforîzma û pêşgotin, metnên ku nêrînên ekolên sîyasî û dînî vediguhêzin, pîvanên pêxweşîyê û islûbê yên ji hêla ekolên edebî ve hatine pêşkêşkirin, birûneke protîkan yanê formulekê pêk tînin ku ew awayê cismanîbûyî ya şêweyên çalakîyên kolektîf e (Durkheim, 2004:56).

Maurice Halbwachs jî ku xwendekarê Bergson e û li ser têgeha "bîra kolektîf" Durkheim kar kirîye di xebatên xwe de ku li ser çarçoveyên civakî yên bîrê sekinîye. Halbwachs dupat dike ku bîr ne tenê rengvedana çawanîyên takekesî yên zêhnî ye. Her wisa di avabûn û parastina bîrê de şert û mercên civakî dîyarker in. Xebatên Maurice Halbwachs yên bi navê *The Social Frames of Memory (Çarçoveyên Civakî yên Bîrê) (1925), The Legendary Topograpy of the Gospels in the Holy Land (Topografyaya Efsanevî ya Încilê Li Ser Xaka Pîroz) (1941) û -The Collective Memory (Bîra Kolektîf) (1950)* ku piştî mirina wî hatîye çapkirin-, di vê qadê de wekî berhemên bingehîn tên qebûlkirin.

Girîngîya têgeha bîra kolektîf, li cem lêkolînerên ji qadên zanistên civakî roj bi rojê zêdetir dibe. Derbarê vê mijarê de her çiqas bi hejmareke zêde û cuda pênasekirin hebin jî bi wateya giştî tê dîtin ku behsa têgeheke vegir tê kirin û behsa têgehekê tê kirin ku dirûvekê dide qalibên fikirîn û bîranînên takekesî û civakî. Bîra kolektîf, di heman demê da tesîrê li ser çarçoveya giştî ya şêwaza bibîranîna takekesan û veşartina agahîyan li cem takekesan jî dike (Bulduklu, 2017).

Li gor teorîya Halbwachs bîr mefhûmeke civakî ye ku bi awayê şikilgirtina civakê re eleqedar e. Yanê mirov bi saya civakê dibin xwedîyê bîrê. Mirov her tim ji bilî xwe hewcedarî kesekî an jî kesên din e. Çimkî mirov ligel derdor û civaka xwe bi bîr tîne. Ji bîlî civakekê

bîranîna mirovî ne mimkin e. Piştî takekes hebûna xwe bi civakekê piştrast dikin paşê dizanin ka dê bîranînên xwe dê li ku derê û çawa bi cih bikin. Çimkî domdarîya bibîranîna takekesan li gor çarçoveyên bîra kolektîf tê.

Bîr di wateya bîra kolektîf de, pêşşerta civakbûnê ye. Bîra kolektîf ku peywendîya di navbera rabirdû, îro û dahatûyê de ava dike, bi van taybetîyên xwe ji bo pênasekirin û naskirina civakan girîng e (Bulduklu, 2017). Derdora civakî ya mewcûd bandorê li awayê bibîranîna me ya rabirdûyê dike. Bîranînên me yên derbarê rabirdûyê de ji tecribeyên me yên şexsî derbas dibin. Her çiqas bîranînên me yên rabirdûyê ji tecribeyên me yên şexsî derbas bibin jî bîranên me xwe digihînin her endamê komê û ji alîyê endamên komelgehê ve tên parvekirin (Hanoğlu, 2017).

Takekes hemû jîyana xwe bi danûstandina ligel komên dîyar didomînin. Komelgeh, ji bo şexsan agahîyan dabîn dikin ka hinek bûyer dê çima bi çavekî subjektîf bêne dîtin. Kom îmkana ravekirin û cudakirina tiştan li gor girîngîya wan didin takekesan. Ev ravekirin jî pêvajoya îdraqkirina şiûrî û norolojîk dide destpêkirin. Gelek xebatên ku li ser bîrê hatine kirin, nîşan dane ku şert û mercên hawirdorî dikarin ji bo afirandina hin hêmayên derbarê rabirdûyê de nîşayen bidin (ji Olick:2014, Bulduklu, 2017).

Li gor Halbwachs tişta şexsî ne bîr ne bîranîn ne jî jibîrkirin e (ku ew hemû pêkhateyên bîrê ne), tişta şexsî bes têgihiştin e. Hemû hêmanên din yên ku dibin mijara bîrê di nav peywendîyeke civakî de çêdibin. Halbwachs hewl dide têkilîyên komên civakî û bîrê fêm bike û nîşan bide ka komên civakî çawa nasnameyan ava dikin. Bi taybetî di berhema xwe ya bi navê *On Collective Memory* (*Li* S*er Bîra Kolektîf)* û gotara xwe ya bi navê *The Reconstruction of the Past (Jinûveavakirina Rabirdûyê)* de behsa bûyerên di rabirdûyê de qewimîne dike û nîşan dide ka ev bûyer bi rêya bîranîn an jî jibîrkirinê çawa jinûve tên înşakirin (Karaaslan, 2017).

Assmann derbarê teorîya Halbwachs wiha dibêje: Halbwachs ji alîyê bîyolojîk ve, yanê ji hêla norolojî û norolojîya mejî li ser bîrê nasekine. Li şûna vê yekê çarçoveya civakî pêşnîyar dike ku ji bo çêbûn û parastina bîra takekesan şert e. Îdîaya Halbwachs ew e ku li derveyî vê çarçoveyê çîr bîr nînin ku mirov bîranînên xwe lê bi cih bike û bikare ji nû ve lê peyda bike. Halbwachs bi awayekî aşkere neyîne ziman jî dibêje kesekî ku di nav tenêtîyeke mutleq de nikare bibe xudan bîr. Çimkî li gor wî bîr ji pêvajoya sosyalîsazyona takekesan pêk tê. Lewma divê 'bîra civakî' wekî derbirîneke mecazî neyê fêmkirin. Bêguman bîreke 'aîdî'

civakan tune ye lê civak bîra endamên xwe dîyar dikin. Bîranînên herî şexsî jî, bi tenê li ser ragihandin û kartêkirina komên civakî tên avakirin. Em tenê tiştên ku em ji kesên din hîn bûne bi bîr naînin; di heman demê de, em tiştên ku wan behs, watedar û dupat kirî, yên ku sirayetî me kirine jî bi bîr tînin. Berî her tiştî wateyên ku ji hêla kesên din ve, ji hêla civakî ve hatine dîyarkirin em ligel peywendîya wan fêm dikin. Çimkî eger haydarî nebe bîranîn jî ne mimkin e (Assmann, 2004:39-40).

Li gor Connerton (Connerton, 2018:9) tecribeya me ya îroyîn a derbarê bîrê de, bi rêjeyeke mezin xwe dispêre agahîya me ya derbarê rabirdûyê de. Em jîyana xwe, li gor peywendîyeke têkilîyên sedem û encamê (kozalite) ya obje û bûyerên rabirdûyê de, bi gotineke bûyer û objeyan ji dem û mekanê wan ên rastîn vediqetînin û li gor roja îro dijîn. Ev jî nîşan dide ku em dê dahatûyê li gor paşerojê bijîn ewa ku em her tim ligel wê di nav têkilîyê da ne. Hemû şêwazên bibîranîna bûyerekê pergala civakî ya meşrû ya serdema qewimîna wê bûyerê jî nîşan didin. Bibîranîna bûyerên hevpar ji alîyê pêkhateyên kom an jî komelgehekê wekî qaîdeyeke veşartî tê qebûlkirin.

Connerton jî wekî Halbwachs ji bo çêbûna bîreke kolektîf komê hewce dibîne û dibêje:

> Divê em dîyar bikin ku tişta ku em jê re dibêjin bîra kolektîf, ji pratîkeke xweser cudatir e û bi awayê herî baş dikare wekî jinûveavakirina dîrokê bê binavkirin. Agahîyên derbarê hemû çalakîyên ku mirovan di rabirdûyê de kirî encax bi şopandina rêçên wan hiştî dikarin careke din bêne bidestxistin. Çiqas şexsî dibe bila bibe, her cara ku em serî li bîrê didin, her bîrhatin, heta tenê bîranîna me ya bûyerên ku tenê em bûne şahidên wan, bîranînên me yên fikir û hestên me yên veşartî, bi têkilîya ligel komeke fikiran ya ku em ligel gelek kesên din jî parve dikin pêk tê. Ev bîranîn bi tiştên wekî kes, cih, dîrok, bêje û awayên zimanî, yanê ji hemû jîyînên madî û manevî yên civakên ku em perçeyekê wan in pêk tê. (Connerton, 2018)

Di nav her cure destpêkê de hêmaneke bîranînê heye, bi taybet jî di wan rewşên ku komeke civakî di nav de hewleke hemdemî dide da ku rêyeke nû bi dest bêxe. Lê di hemû destpêkan de bi temamî şêwazeke keyfî heye. Di xalên destpêkê de, tu tiştek tune ye ku ji rabirdûyê bê standin û bê domandin; destpêk, wekî ku bi serê xwe ye. Yên ku kêlîya destpêkê afirandine, wekî ku zincîra bûyeran bizdanine dikevin derveyî pergala demkî ya bûyeran. Jixwe lehengên destpêkê, hestên xwe bi destpêkirina dîrokeke nû didin der (Connerton, 2018:15).

Li gorî Halbwachs, bîra kolektîf, bi rêya hilgirên xwe hebûna xwe didomîne. Endamên komelgehê bi rêya bîra kolektîf hebûna xwe piştrast dikin û tevlî pêvajoyên avakirina bîra kolektîf dibin. Ev tê wê maneyê ku, bîra kolektîf, bi tenê dikare bi komeke rast re were têkildarkirin. Ev yek ji bo nasnameya civakê jî girîng e. Çimkî civak bi pratîk û beşdarîya xwe ya di rîtuelên komelgehê de taybetîyên xwe yên nasnameyî jî piştrast dike. Ev jî tê wê maneyê ku ew dema civak an jî komelgeha bîra kolektîf jê zayî ji holê rabe ev bîr jî winda dibe.

Esasen dema em hînî tiştekî dibin em bi daneyên di pêvajoya sosyalizasyona xwe û yên di bîra me de mayî hîn dibin. Ji ber vê yekê ji dema ku ev dane dikevin bîra me pê ve ji konteksta xwe jî qut dibin û em di nav konteksteke nû de peyda dibin. Çimkî gava ku em tişteke nû li zêhna xwe bar dikin ew ji bingeha xwe vediqete û di nav konteksteke nû de dibe perçeyeke wan tiştên din ku me pêşîyê li zêhna xwe bar kirine. Ji ber vê yekê jî em nikarin çi daneyan di nav konteksta wan ya eslî da bi bîr bînin. Lewma her bibîranîn tê wateya jinûveavakirinê. Di vê rewşê de em dikarin dîyar bikin ku ji hêla bîrê ve her hînbûn ne hînbûneke mutleq e. Ev pêvajo hemû nîşanî me dide ku bîra mirovan tim di haletê avakirinê de ye (Karaaslan, 2017). Rabirdû wekî proseseke jinûveavakirina civakî hebûna xwe bi rêya çîrokîkirin, belgekirin û şîrovekirinê piştrast dike. Ev yek encameke girîng ya xweserîya komelgehî ya bîra kolektîf e.

Kom çarçoveyan pêşkêşî takekesan dikin ku wan bîranîn tê de bi cih kirine, wekî ku li ser Di wan çarçoveyan de bîranîn wekî ku tu li ser nexşeyekê dîyar dikî tên bicihkirin. Tişta ku em difikirin û tê bîra me, em di nav çarçoveyan de ku komê ji me re dabîn kirine bi cih dikin (Connerton, 2018:66).

> Pergala bîrê wek çarçoveyeke referansan dixebite ku di dinyaya çandyar de jîyan û aîdîyetên takekesî û civakî têde xwe dibînin. Gava referans zeîf dibe an jî winda dibe bîra kolektîf jî nikare fonksîyonên xwe yên pêkînan û berbelavkirina çandê bi cih bîne. Ji ber vê yekê bîra kolektîf a dînamîk ji bo bitûnî û berdewamîya civakî û çandî mihwereke hevpar e. Çendê ku ev mihwer kar bike, ev ne semboleke ku rabirdûyê bi awayekî jirêzê dide der, ev gencîneyeke kokdar û zindî ye ku tevahîya çandê û jîyana rojane berhêl dike. Divê bîr kartêker, dînamîk û berhevkar be ku civak an jî civat bikarin bi girêdanên xwe yên dîrokî û nasnameya xwe ya dewlemend jîyana xwe bidomînin. Bi gotineke din bîra kolektîf divê bes ne wek mîrateyeke sembolîk ya îdî rabirdûyê bimîne her wisa divê ligel roja îro jî têkilîyeke dînamîk ava bike. Hekena berdewamîya demî jî nasnameya wê ya dîrokî jî ya civateke ku ji bîra ku xwe nisbetî wê kirî têr neke û nekare wê neqlî çanda dijî û jîyana rojane bike nikare wek bîranîn derkeve holê, di perspektîfa civakî û çandî ya dema niha de dibe ku nedîyarîyek an jî pêşînebînîyek pêk were. Bîr ji vê hêlê ve ne tenê ji bo agahîya bipergal a rabirdûyê, ji bo dahatûyeke watedar

jî girîng e. Eger civatek dînamîkên jîyana rojane û jîyana çandî ji pergala bîra kolektîf dûr bixe an jî bi referansên tradîsyonel peywendîyeke watedar ava neke, ber bi buhraneke nasnameyî û pêşerojeke şêlû ve diteriqe (Birekul, 2017).

Mithat Sancar di pirtûka xwe de ya bi navê *Geçmişle Hesaplaşma (Hesabpirsîna Ji Rabirdûyê)*, perspektîfeke din li mijara bîra kolektîf zêde dike û wê wek hesabpirsînekê rave dike. Sancar dibêje ku (Sancar, 2016:25) pêşketinên sîyasî yên girîng, têkçûnên civakî yên mezin, buhranên sîyasî yên giran her tim ji xwe re "semantîk"eke xweser ava dikin. Ev semantîka ku di kakilê xwe de yek an jî çend têgehan dihewîne, di heman demê de, yek ji hêmanên kilît ên dîskursîf û pratîkî yên sîstemên karkirina pêvajoyên sîyasî-civakî pêk tîne. Têgehên dirûvekê didin vê semantîkê, ji ber ku di nav peywendîyeke dîrokî de cih digirin, bi nîyeteke veşartî, dema ku tên bikaranîn bi gelemperî dixwazin pêvajoyeke serbixwe nîşan bidin. Bi gotineke din, wate û naveroka têgehên berbehs, berî her tiştî di nav peywendîyeke xurt ya şert û mercên dîrokî de ku wan hildiberînin û tesîrê li ser hilberîna wan dikin, dîyar dibin. Lê belê rewşa dîrokî, nabe sedem ku têgeh jî di wateya "kevnarî"yê de werin bikaranîn an jî mehkûmê dîrokê bibin. Ev zimanê polîtîk ku em îro diemilînin, li ser têgehên ku dîwarên dîrokê hilweşandine ava ye. Serborîya dîrokî ku êdî globalîze dibe, bêguman dibe sebeb ku di wate û kartêkirina têgehan de guherîn pêk werin; lê belê peywendîya dîrokî jî bi temamî ji holê narake, nikare rake.

Li gor Sancar (Sancar, 2016:35) têkilîya ligel rabirdûyê wekî ku dikare bi rêya "bibîranîn"ê, wekî "çanda bibîranînê" û "sîyaseta hesabpirsînê" bê avakirin; dikare bi rêya "jibîrkirin"ê wekî "çanda jibîrkirinê" û "sîyaseta bişaftinê" jî were avakirin. Hin nivîskar, dibêjin ku her wekî "bibîranînê" "jibîrkirin" jî di hin rewşên dîyar de dikare ji bo aşitîya civakî, îstîkrara demokratîk û lihevkirinê bingehekê ava bike.

Di nîqaşên derbarê têkilîya di navbera bibîranîn û hesappirsînê de formuleke gelek berbelav heye. Li gor vê formulê bîranîn, şertê pêşîn û amûra sereke ya hesabpirsîna ji rabirdûyê ye. Ev îdîa ligel ku bi esasê xwe dibe sedema encamên girîng, bi tena serê xwe nikare zêde tiştekî îfade bike. Ji bo ku em bikarin girîngî û kartêkirina bîranê ya di hesabpirsîna ji rabirdûyê de fêm bikin divê ewil bizanin ka bîranîn çawa oêk tê. Ev yek jî bi lêkolîna li ser têkilîya di navbera bîranîn û bîrê de mimkin e. Ji alîyê din ve, hesabpirsîna ji rabirdûyê, ji takekesîyê zêdetir pirsgirêkeke civakî ye. Bêguman takekes jî ligel rabirdûya xwe dikevin nav hesabpirsînê. Lê belê di navbera hesabpirsîneke şexsî û hesabpirsîneke civakî de cudahîyên girîng hene (Sancar, 2016:38-39).

Serîlêdana rabirdûyeke çi rast çi jî derew ji hêla dîyarkirina avakirina nasnameyan ve xwedî girîngîyeke mezin e. Lê eger em bala xwe bidine ser nebûna bîreke berhemdar ya komelgehî, em dikarin bibêjin ku nasnameya komelgehî bereksê wê bi alîkarîya navgînên sembolîk ên wekî wêne, abîde, salveger û rîtuelan rabirdûyekê diafirînin. Bi rêya referansên hevpar ên rabirdû û kevneşopîyên çandî pêk tên, ev nasname xwe naspêrin şecereyan bereksê wê xwe dispêrin aîdîyetên pratîkî ên wekî hînbûn û yekkirinê. Ji bo analîza pêkhatina nasnameyên bi vî cureyî, wekî faktoreke yekkirinê ligel meseleya rojanekirin û navgînkirina bîrê hesabpirsîn bivê nevê dibe (Sancar, 2016:44).

Bi taybetî li cîhanê bi pirbûna nîqaşên derbarê demokrasîyê de, hesabpirsîna kiryarên xirab ên dewletan bû mijareke aktuel. Ligel vê yekê daxwaza aşkerakirina rastîyê û bicihanîna edaletê jî bi vê mijarê de ketin nav jîyana me ya rojane. Lê ji ber ku ev mijarake nû ye dabînkirina vê hesabpirsînê jî zehmet dibe. Ji ber ku her dewle, civak an jî komelgeh rabirdûya xwe wekî rabirdûyeke tekûz dibînin gelek caran kiryarên xwe yên dijwar qebûl nakin. Lê li hember vê yekê êdî em dikarin bibêjin ku ji ber ku ev ji neheqîyên dîrokî zêdetir neheqîyên binpêkirina mafê mirovan e jêvegerîna ji hesabpirsînê ne hêsan e.

1.2.3. Perpektîfa Çandî

Bîrewerên ku bi awayekî çandî nêzî bibîranînê dibin cûrbecûr in. Yên ku vê nêrînê dipejirînin bala xwe didin hem hebûna mirovî ya bi tena serê xwe hem jî hebûna mirovî ya ligel derdora xwe. Bi taybetî jî ji hêla mefhûma demê ve girîngîyê didin têkilîyên di navbera rabirdû-dema niha-dahatûyê de. Perspektîfa 'çandî' ya li hember bîrê, ji ber ku 'bîra kolektîf' nekarîye di mijara neqilkirina rabirdû û kevneşopîyê bo dema niha de çareserîyekê peyda bike derketîye holê (İlhan, 2018:59-61).

Ji 'bîra çandî' qest rehenda derveyî ya bîra mirovan e. Dema mirov dibêje bîr bi gelemperî dîyardeyeke hundirîn tê bîra mirovî û mekanê vê mejîyê mirovan e, yanê wisa difikirin ku bîr bi fîzyolojîya mejî, norolojî û psîkolojîyê re eleqedar e, lê tu eleqeya wê ligel zanîna dîroka çandî re tune ye. Esasen ka ev bîr di xwe de çi dihundirîne, organîzekirina van tiştan û maweya wan ya mihafezekirinê, ji berpêbûn û kapasîteya takekesî zêdetir, şert û mercên derveyî, yanê şert û mercên çarçoveya civakî û çandî dîyar dikin (Assmann, 2004:24).

Fikira 'kevneşopî'yekê ya ku hizra rabirdûyê -ya ku bîra takekesî xwe dispêre wê- nikare ava bike, nikare bi bîra kolektîf were avakirin. Yê ku vê rexneyê dike Jan Assmann e. Assmann, ji teorîya bîra kolektîf a Halbwachs bi rê dikeve û kêmasîyeke wî ya di xalekê de

tîne ziman. Li gor Assman, Halbwachs di analîza xwe de amûrek pêşnîyaz nekirîye ku biranînên ku xwe dispêrin bûyerên di nav komê de diqewimin veguhêze nifşên li dû xwe (İlhan, 2018:61).

Bîra çandî xwe ji kevneşopî û ragihandinê têr dike lê jî hêla wan ve nayê dîyarkirin. Veqetîn, pevçûn, nûbûn, restorasyon û şoreş encax dikarin wiha bên ravekirin. Tişta xwe di van de nîşan dide, wateyên nû yên ji nişkê ve dîyar dibin ku ji wateya rojanekirî wêdedir in, xwedîrêjkirina ya hatî jibîrkirin, zindîkirina kevneşopîyeke li dû mayî, vegera ya hatî paşguhkirin bû (Assmann, 2004:28). Mirovan hem qada hebûnê ya çandî hem jî qada dîrokî ya hebûnî heye. Hebûna çandî ya mirov û civakan, di esasê xwe de tevahîya du şêweyên hebûnê ye. *Hebûnî û dîrokî.* Hebûna mirovî hebûna mirovan ya di dema niha de ye. Hebûna dîrokî jî hebûna wan ya di rabirdûyê de ye. Çand yekûna hem rabirdû hem jî anihaya mirovan e. Ev tevahî, domdarîyeke ji rabirdûyê heta niha ye; têkilhevîya rabirdû û nihayê ye. Divê mirov di vê rewşê de hem li ser niha hem jî li ser rabirdûya hebûna çandî ya mirovî bisekine. Girêdana di navbera d*îrokîbûn*a çandê (dema borî) û hebûnîya wê (dema niha) de jî çalakîya bibîranînê ya mirovan e. Mirov, bi bibîranîna rabirdûya hebûna xwe ya çandî wê vediguhêzîne dema niha û nihayê bi naveroka bibîranînê ji nû ve şîrove dike (İlhan, 2018:59-60).

Tiştên ku em li bîra xwe bar dikin ji bo bîra çandî arşîvekê pêk tînin. Armanca vê perspektîfê jî wekî perspektîfa civakî pesendkirina heqîqqeta rabirdûyê ye. Lê belê ev perspektîf bandorê li ser çanda me ya bîranînê jî dike. Çimkî ne tenê berê xwe dide bûyerên rabirdûyê yên mezin. Hemû pêkhateyên jîyanê di nav vê perspektîfê de cih digirin.

1.3. Pêkhateyên Bîra Kolektîf

1.3.1. Dîrok

Halbwachs tîne ziman ku erka bîra kolektîf ya jinûveavakirinê heye. Halbwachs bîra civakî û dîrokê wek du dîyardeyên dijberî hev qebûl dike û analîz dike. Li gor wî dîrok tam bereksî bîra civakî pêş dikeve. Ligel ku bîr bes xwe li ser wekhevî û domdarîyê ava dike, dîrok girîngîyê dide cudahî û bêpergalîyê. Armanca bîra civakî ew e ku ji hundirê komê li komê binêre û dîmena rabirdûyê di hemû merhaleyan de bi awayekî bîrewer bide der û guherînên mezin red dike, dîrok van serdemên neguherbar wekî valahîyên navberê derveyî

çarçoveyê dihêle û tenê pêvajo an jî, dîrok van cure serdemên wiha neguherbar wek valahîyên di navberan de li derveyî wêneyê dihêle û tenê dîyardeyên dîrokî yên wek bûyer an jî pêvajo îşaretî guherînê dikin dihesibîne. Ji alîyê din ve bîra komê wekî ku berê jî hatî dîyarkirin, dema cudahîya dîroka xwe û resenîya xwe ya li hember hemû komên bîrê dupat dike, dîrok van hemû cudahîyan nabîne û kirûyên xwe di mekaneke dîrokî de ya xwedî binyateke homojen ji nû ve ava dike ku lê tu tişt ne taybet e bereksî wê her tişt dikare bi hevdu re bê muqayesekirin, her çîrok dikarê bi yeke din bê girêdan û bi taybetî hemû jî di heman astê de girîng û manîdar in (Halbwachs, 2017: 81-86).

Dîrok û bîr gelek caran wekî heman tiştî tên fêmkirin. Helbet çêker û çarçoveyên her duyan jî hene. Lê dîrok bi gelemperî ji hêla erkeke polîtîk ve tê çêkirin û behsa xweşikî û qehremanîyên berê yên dema xwe dike. Dîyardeyên wekî çand, ziman, kevneşopî û hwd tim di bin kontrolekê de ne. Tişta ku tê xwestin li dîrokê tê zêdekirin û ya nayê xwestin jê tê derxistin. Bi vî awayî dîroknas jî xizmeta wê erka serdest dikin. Helbet ev yek ji bo hemû dîroknasan derbasdar nîne. Ya ku em behsa wê dikin dîroka xwedî paşxaneyeke polîtîk e. Bîra kolektîf jî tam bereksê vê ye. Her çiqas ew jî rabirdûyê ji nû ve ava dike, vê avakirinê bi rêya çarçoveyên bi awayekî xwezayî çêbûne dike. Midaxele lê nayê kirin. Dema midaxele lê hate kirin wê demê dibe dîroka çêkirî. Helbet her du jî bandorê li hev dikin û ji hevdu têr dibin. Pierre Nora li ser cîyawazîya bîr û dîrokê wiha dibêje:

> Bîr, dîrok: ev hemwate nînin, heta gelek tişt hene ku wan dijberî hev dikin. Bîr ew jîyan bi xwe ye ku ji hêla komên ku her tim dijîn ve tê hilberîn. Bi vê mebestê, bîr ji dîyalekta bibîranîn û jibîrkirinê vekirî, ji guherîna wan a domdar bêhay, li hemberî her cure bikaranîn û lîstikên destî pir hestîyar, ji bo nedîyarîyên demdirêj û vejînên nişkgav kêrhatî ye û di nav pêşveçûneke berdewam de ye. Dîrok jî jinûve çêkirina wan tiştan e ku êdî nayên peydakirin, lê ev tim xwedî arîşe ye û kêm e: bîr, her tim bûyereke rojane û pewendîyek e ku di dema niha ya domdar de dijî; dîrok tesewireke rabirdûyê ye. Bîr tim ligel wan hûrgilîyan li hev tê ku wê hêzê didin wê, çimkî xwe dispêre hestan û efsûnbar e; ji kêlîyên xumam, tevlihev têkilhev, sinêde, taybet û sembolîk xwe têr dike; li hemberî her cure veguhastin, perde, sansur û pêhesandinê hestyar e. Lê dîrok karekî cudakirina zêhnî ye, ji ber vê yekê jî analîz, gotar û rexneyê hewce dike. Ji bo bîrê bîranîn pîroz e. Lê dîrok jî bîranînê diqewirîne, wê tîne rewşa tiştekî jirêzê. Bîr çavkanîya xwe ji komekê distîne. Wekî Halbwacs gotî, çend kom hebin ewqas bîr hene; bîr ji ber binyada xwe cîyawaz û bêsînor, pirjimar û takekesî ye. Ligel vê yekê, dîrok malê her kesî ye an jî ne aîdî tu kesî ye. Ya ku vê taybetîya aîdbûna hemû civakê dide jî ev yek e. Bîrê kokên xwe li razberî, aqil, tevger, heyîn, hêma û heyberê berdane. Dîrok

tenê girêdayî berdewamîyên demî, pêşdeçûn û têkilîyên heyberan e. Bîr mutleq e, lê dîrok tenê ya îzafî dizane. (Nora, 2006:19)

Enzo Traverso jî vê cudabûnê di pirtûka xwe ya bi navê *Geçmişi Kullanma Klavuzu (Rêbera Bikaranîna Rabirdûyê)* de wiha rave dike:

> Dîrok û bîr ji heman endîşeyê dizên û heman mijarê parve dikin: xwemalîbûna rabirdûyê. Lê belê di navbera her duyan de 'hîyerarşîyek' heye. Em dikarin wekî Paul Ricoeur bibêjin ku bîr xwedî statuyeke makeqalibî ye. Dîrok jî ew e ku wê tîne rewşa vebêjeyê; pîşeyekî ku bersiva pirsên ku bîrê anîne meydanê dide- an jî huner ango di nav kewanekeke mezin de dikare bê gotin ku nivîseke rabirdûyê ye ku li gorî terz û qaîdeyên zanistê ye. Dîrok û bîr ji destpêka sedsala bîstemîn ve ku paradîgmayên dîrokzanîya klasîk ketine buhranekê û di heman demê de ji alîyê hem felsefe (Bergson) hem psîkanalîz (Freud) û hem jî civaknasî (Halbwachs) ve bûye mijara nîqaşê bûne du rehendên nakok. Heta wê gavê bîr wekî palpişta subjektîv a dîrokê hatibû qebûlkirin. Piştî bihrana dîrokperistîyê, di heyama sistbûna mêtîngerîyê de bi nîqaşa paradîgmaya ewropa-navendîyê û piştî wê wekî kirdeya polîtîk bi zayîna binbeşên civakê re, dîrok û bîr ji hev cuda bûn. Dîrok demokratîze bû û sînorên Rojavayê û bingeha bijareyên serdest ji nav birin; bîrê jî bi taybetî xwe ji bindestîya nivîsê rizgar kir. Têkilîya di navbera dîrok û bîrê de wekî ragêşîyeke dînamîk ji nû ve teşe girt. Ev derbaseya ku ne rasterast ne jî lezgîn e hêj encam nedaye. Ji alîyê din ve, divê bandora dîrokê ya li ser bîrê jî li ber çavan bê girtin. Çimkî bîreke xweser û qet bandor lê nebûye tune ye: bîranîn, ji alîyê bîreke daxilî lihevkirina giştî ku girêdayî terzên fikirîna kolektîf lê di heman demê de di bin tesîra paradîgmayan jî ku xwe dispêrin zanistê yên sêwirînên rabirdûyê, tim tên çêkirin. Ji ber ku bîr û dîrok bi astengên mezin ji hev cuda nebûne û tim bandorê li hevdu dikin, di vê rewşê de di navbera bîrên 'hêzdar' û dîroknivîsîyê de têkilîyeke bijartî dizê. Di wateya qebûlkirina giştî û sazûmanî de bîr çiqas hêzdar be, rabirdûya ku hilgirê wê ye jî ewqas guncanî lêkolînkirin û daxilkirina dîrokê tê. (Traverso, 2010:9-52)

Di navenda dîrokê de rexneyeke ku bîra xwezayî hildiweşîne kar dike. Bîr li ber çavê dîrokê ku dixwaze wê birûxîne û paşguh bike her tim gumanbar e. Dîrok rabirdûya hatî jîyîn dereqanûnî dike. Li asoya civakên dîrokê, li ser sînorê cîhaneke bi temamî dîrokîbûyî pakkirineke ji pîrozîyê cih digire û ev jî dawînî û teqez e. Azwerîya tevgera dîrokê û dîroknasî ne mezinkirina qewimînên rastî û ne jî tunehesibandina wan e (Nora, 2006:19). Derbasbûna bîrê ya li dîrokê, her komek mecbûr hiştîye ku bi rêya jinûvezindîkirina dîroka xwe nasnameya xwe pênase bike. Karê bîrê ew e ku her kesî bike dîrokzanê xwe. Emirdarîya dîrokê bi vî awayî bi piranî derketîye derveyî çarçoveya dîrokzanên pispor. Israra jinûvebidestxistina rabirdûya windabûyî ne tenê aîdî marjinalên dîroka fermî ne. Herwiha

heman wekî li ba kêmarên etnîk û civakî, entelektuel be an jî nebe, zanyar be an jî nebe hemû girseyên dîyar li pey avabûn û koka xwe ketine. Di salên dawî de tu malbat nîne ku yek ji endamên wê nektibe pey teşebiseke dîyarkirina hemû hûrgilîyên aîdî koka hebûna xwe ya nepenî (Nora, 2006:27).

Mirov dikare bîne ziman ku bîra civakî wekî qadeke serbixwe ya têkoşînê ye. Lewma pêvajoyeke sîyasî ye. Dîrok ji bo avakirina nasnameya neteweyî çarçoveyeke girîng pêk tîne. Ji ber vê yekê temsîlîyetên kolektîf ên aîdî qada dîrokê ji bo kamilîya bîranîna rabirdûyê her tim ji duhî grîngtir in.

1.3.2. Ziman

Di pêvajoya neqilkirina rabirdûyê de, di cîhana gerdûnî de hêmana herî girîng sembolîk a ku di navbera rabirdû û niha de hatîye avakirin ziman e. Mirov dikare bi vegotinên ku bi alîkarîya ziman afiradine rabirdûyê ji bo roja îro neqil bike. Ji ber vê yekê neqilkirina serpêhatîyan an jî bîranînan bi rêya çîrokekên efsanewî û mîtîk pêk tê. Bêguman di mantiq û dirustîya vegêranên devkî de kêmasî û valahî peyda dibin. Lê ev valahî û kêmasî dikarin bi alîkarîya çand û parvekirinê werin tijekirin. Bîranîn, qada jinûvehilberandina wateyê ye, bi vegêrana devkî di cîhana gerdûnî de bi rêya ziman belav dibe û berdewamîyekê saz dike. M. Emir İlhan jî rola ziman ya di vê berdewamîyê de wiha rave dike:

> Ziman, domdarîya mîrateya çandî dabîn dike. Ji ber vê yekê amûrek e, lê belê di heman demê de dema ku pûxteya çandê hildigire jî dibe armanca çandê. Di vê maneyê de têkilîya di navbera çand û zimanî de girêdayî têkilîya di navbera dîrok û çandê de ye; bi wê pêkan e. Berevajîya wê jî rast e. Di vê maneyê de dema mirov bi kurtî li têkilîya di navbera ziman û çandê de binêre dê were dîtin ku di navbera çand û zimanî de têkilîyeke xurt heye. Ziman, ligel çandê bi temamî hev negirin jî weke qadeke çandê, rehendeke wê û şaxeke wê ye. Dema mirov ji hêla zimanî ve lê binêre tu çand nikare bêziman biafire (İlhan, 2018:71-72).

Ziman piştî hemû pêvajoyên civakî ku em tê de dijîn pêk tê û ji vê hêla xwe ve bi temamî dîyardeyeke civakî ye. Lê axaftin bi îradeya mirovan bi xwe pêk tê. Lê belê mirov nikarin bêyî ziman biaxivin (ji Funkestein:1993, Karaaslan, 2017).

Ziman çandê hem ava dike hem pêş dixe û bi gelemperî civakîbûnê, ligel civakîbûnê domdarîya dîrokî jî çêdike û hebûna mirovî ya bi awayekî bêkêmasî bi zimanî re girê dide.

Mirovên endamê komeke xweser, mirovên ku heman zimanî diaxivin, di heman demê de endamên çandekê ne jî. Yên ku heman zimanî diaxivin, di nav heman koma çandî de ne; di nav heman manewîyatê de hildiberînin, di nav heman pêvajoya dîrokî de hebûna xwe didomînin û di nav heman mîrateya çandî de dijîn. Di rehenda kolektîf a bibîranê de tişta ku herî zêde û zelal bîrê nîşan dide "ziman" e ku bi rêya vebêje, hîkayet, efsane û têkilîyan bûye sembol. Ziman, bi xwe wek pergaleke bîrê ava bûye. Her bêjeyek di bîrê de ji bo kesên ku bi piştperdeyeke dîrokî diaxivin xwedî wateyekê ye (Birekul, 2017).

Bîr di nav pêvajoyeke kolektîf de di nav zimanekî ku li bêje, gotin, destan, kilam, lorîk, zêmar, helbest, çîrok û kitabeyan hatî neqişkirin veşartî ye. Her civaka ku hebûna xwe li dor zimanekê ava kirî esasen ji nava bîrekê diaxive û têkilîyê saz dike. Ziman, bîr û rêberek e ku têde tesewir û texeyûleke hevpar diaxive (Birekul, 2017). Ziman wek çavkanîyeke bingehîn a ku agahîyên derbarê civakekê de dide derdikeve pêşberî me. Ji bo têgeha zimanî ku dema mirov li ser kokên wê dixebite dibîne ku ji hêla gelek dîsîplînan ve lêkolîn li ser hatine kirin û ji hêla çêbûna wê ve di roja me de hêj gelek pirs hene ku bersiva wan nehatîye dayîn. Tişta dîyar ew e ku alîyên wê yên bîyolojîk û çandî hene. Zimanê ku dikare di nav civakê de bibe xwedî şêwe, di heman demê de dirûvekî dide wê civakê ku tê de tê axaftin. Ziman ji ber ku tecribe û ezmûnan di xwe de dihewîne ji vê hêla xwe ve girêdayî rabirdûyê ye. Iain Chambers dîyar dike ku ziman ne amûreke ragihandinê ye, berî her tiştî amûreke çandî ya avakirinekê ye ku pê wate tê sazkirin. Zimanê ku dikare şikilekî bide dahatûyê û dikare bi demê re biguhere, di heman demê de erka pireya di navbera rabirdû, dema niha û dahatûyê de jî li xwe bar dike (Oral, 2018).

Ziman, ji bo bîranîn, hizirkirin û derbirînê gencîneyeke hevpar e. Bi gotineke din di warê sosyalîsazyonê de mefhûma herî girîng e. Lewma hêmaneke sereke ya çandê ye ku di veguhastina çandê de alîkarîya herî mezin dide bîra mirovan.

1.3.3. Mekan

Xebatên heta îro li ser watedarkirin û peydakirina mefhûma bîrê hatine kirin bêguman girîngîya mekanên bîrê yên di vê mijarê de dupat dikin. Her wiha behskirina mekanan derbarê temsîlên dîrokî, çandî, civakî û polîtîk yên civakan de agahîyên girîng dide me. Hem avanîya mekanan hem jî mazûbanîya wan a ji bo jîyana mirovan ligel demê li ser awayê bîranîna

heman mirovan xwedî bandor in. Alver jî bi gotinên xwe yên li jêr li ser girîngîya hebûna mekanên bîrê û bihevrebûna wê ya ligel demê rave dike:

> Dem û mekan du hêmanên bingehîn in ji bo piştrastkirina hebûna mirov û civakan. Kiryarên mirovî li dora van her du hêmanan pêk tên û dibin xwedî wate. Mirov xwe li nav têkilîya ku bi dem û mekanê re saz dike bi cih dike. Dem û mekan hêmanên bingehîn ên bîrê ne. Bîra ku hêmanên weke çîrok, bîrhatin, bîranîn, û bîrewerîyê di xwe de dihewîne di nav çarçoveyeke dîyar a dem û mekanî de pêk tê. Bîra ku di dem û mekanî de çêdibe nîşan dide ku bi dem û mekanî re hatiye qeydkirin. Di nav sînorên van kategorîyan de pêk tê, tê guhertin û dewlemend dibe" (Alver, 2017:269).

Dîroknasê fransî Pierre Nora di pirtûka xwe ya bi navê *Hafıza Mekanları (Mekanên Bîrê)* de dibêje ku mekanên bîrê, ji wê fikirê derdikevin ku bîr tune ye û ji wê hestê dizên û dijîn ku divê arşîv bên avakirin, salveger bên dewamkirin, ayîn bên lidarxistin, gotarên gebsoyî yên cenazeyan bên dayîn, belge li noteran bên erêkirin, çimkî ev kirarî ne siruştî ne. Ji ber vê yekê, ji hêla kêmaran ve parastina bîreke ku xwe dispêre li ser navendên bijartî û bi baldarî hatine parastin, tenê rastîya mekanên bîrê tîne rewşa akkorê. Heke baldarî li mijara bîranînê neyê dayîn, dîrok dê bi lez van ji holê rake. Ev ew keleh in ku em xwe li ser wan ava dikin. Lê belê heger tişta ku dixwazin biparêzin ne di talûkeyê de bûya êdî pêdivîya me jî bi avakirina wan nedibû. Heger bîranînên ku dihewînin bi rastî qewimîban, hewcedarî bi van çênedibû. Mekanên bîrê di navbera kêlîyên dîrokê yên ji hereketa dîrokî qut bûyî lê li dîrokê hatine vegerandin de çûnehatekê ava dikin. Lewma êdî ne bi temamî heyat ne jî mirin heye, bîra zindî wekî qaşolên behrê ne dema ku behr xwe dikêşe ew li peravê dimînin (Nora, 2006:23). Li gor Nora hebûna mekanên bîrê, wekî berê jî hatî gotin, ji hewcedarîya xilaskirina wan tiştan ji tunebûn û nejibîrkirinê dizê ku êdî "bîra jixweber" tune ye û derdorên bîrê yên ku mirov lê bijî tune ne. Lewma tiştên ku êdî ne asayî ne, nayên jîyîn û her ku diçin winda dibin divê bên tomarkirin û parastin. Lewma mekanên bîrê wekî mekanên ku demê didin sekinandin û jibîrkirinê asteng dikin henûna xwe nîşan didin. Ji alîyê din ve parastin û veşartin di heman demê de fikira derbarê dahatûyê de, domdarîya civakê û hêvîya wê ya jîyana heta hetayê di xwe de dihewîne. Mekanên bîrê bi van taybetîyên xwe di navbera rabirdû û dahatûyê de wekî pireyekê ne. Yanê mekanên bîrê ew depo ne ku tiştên aîdî rabirdûyê ne û êdî nayên bibîranîn tê de dihewirin û dema hewcedarî bi wan çêbû tên derxistin û tên bikaranîn (Keskin, 2017:156).

Her wiha Mithat Sancar li ser lêkolînên Pierre Nora van şîroveyan dike û dibêje li gor Nora di van demên dawî de li seranserê cîhanê pêşketina di qada xebatên li ser bîrê de pêk tê

wekî “konjuktura bîrê” bi nav dike. Li gorî Nora, li gelek welat, civak û komên etnîkî têkilîyên kevneşopî yên bi rabirdûyê re di bin guherînên kûr de ne. Ev guherîn bi awayên cîyawaz pêk tên: rexnekirina vegêrana fermî ya dîrokê û vejandina bûyerên dîrokî yên hatine veşartin, daxwaza paşeroja wêrankirî an dagirkirî, lêgerîna kokan, pêşvebirin û belavkirina her cure bîranînan, bikaranîna rabirdûyê bi awayekî qanûnî, vekirina muzexaneyên cuda, zêdebûna hesasîyeta li hember girtin û vekirina gelek arşîvan, xurtbûna fikra dilsozîya li hember mîrateya dîrokî. Di navbera van hêmanan de têkilîyeke çawa çêdibe bila çêbibe, mîna ku pêleke bîranînê derketîye holê û ligel rabirdûyê hesteke aîdîyet û dilsozîyeke rast an jî virtual, hişmendîya kolektîf, hesta ferdî ya hêjayî, bîranîn û nasnameyê têkilîyeke xurt çêkirîye. (Sancar, 2007:64).

Meraqa li hember cihê parastin û veşartina bîranînan beguman berê me dide mekanan. Pirsa “Li ku derê?” di çêkirina sînorê bîrê de faktora mekanan derdixîne pêş û dema em bi rêya mekanan li ser bîrê difikirin em dibînin ku têkilîya di navbera bîr û mekanê de têkilîyeke xurt e. Necat Keskin jî dibêje ku heger em mejîyê mirovan wekî mekanê bîra ‘xwezayî’ bifikirin ku bîr, bîranîn û rabirdûya takekesî tê de cih digirin, mimkin e ku em mekanên ku rabirdûya hevpar a civakê tê de cih digire û derveyî bîra ‘xwezayî’ dimînin wek mekanên bîrê yên ‘derveyî’ an jî ‘çêkirî’ bi nav bikin. Her wiha li gor Keskin Pierre Nora îfadeya “mekanên bîrê” di nav çarçoveyeke gelek berfireh de bi kar anîye. Li gor Nora ev mekan wekî abîdeyên mirîyan û arşîvên neteweyî ji yên herî şênber û madî heta têgehên wekî binemal, nijad, ol û ‘bîr-mirov’ ku bi awayekî hizirîpêk hatine û yên herî razber in, yanê bi hemû alî û wateyên xwe ve lazim bû mirov li ser bisekine (Keskin, 2017:156).

Bi demê re windabûn an jî jiholêrabûna komelgeh, civat an jî çanda hilgir a bîrê dibe sedem ku bîranîna bîranînan lawaz bibe. Lê belê li gor Nora eleqeya li hember mekanên ku bîrê xwe lê aşkere û bi cih kirîye girêdayî vê çaxa taybet a dîroka me ye. Di vê kêlîya yekbûnê de zêhna ku bi rabirdûyê re têkilîya xwe dibire, ligel hesteke parçebûyî ya bîrê têkilhev dibe; lê belê cudabûna li vê derê bîrê hêj têra xwe zindî digire, wisa ye ku em nikarin bi aşkerayî pirsgirêka zindîbûna bîrê destnîşan bikin. Koka hesta berdewamîyê di mekanê de ye. Êdî ji ber ku derdorên bîrê tune ne mekanên bîrê hene (Nora, 2006:17). Her wiha derbarê vê mijarê de behsa Necat Keskin behsa hin rehendên çeşîddar ên mekanên bîrê dike û civak li wir tên ba hev, li wir xwe dibînin û jinûve bi bîr tînin. Li gor wî ev rehend ji alîyê xwe yê jinûvenirxandina rabirdûyê ve rehenda dîroknivîsîyê, dîsa ji ber ku mekanê wan kevneşopîyan in ku tune bûne an jî bi tunebûnê re rû bi rû mane rehenda etnografîk, ji bo ku takekes xwe

wekî perçeyekî civakê hîs bike rehenda psîkolojîk û ka dê çi çawa û di nav kîjan çarçoveyê de bi kar bîne, b maneyeke din çi tişt di van mekanan de dê wekî yek ji fîgurên bibîranînê cih bigire jî rehenda sîyasî ye (Keskin, 2017:156).

Erdnîgarî û mekan ji hilgirên bîrê yên herî girîng in. Her yek ji wan xwedî erka afirandin û hilgirtina bira kolektîf a mekanê ye. Danîna sînoran, afirandina zemînekê, cihê jîyanê, bibîranîn, îşaretkirin, nîşandayîn ji erkên sereke yên mekanî ne. Wekî din, hebûna mekanan ji bo tomarkirin, parastin û veguhestina bîra kolektîf girîng e. Bîr hewcedarê mekanan e yanî daxwaza avakirina mekanan dike. Mekan jîyanê digire, vedişêre, distrîne û li hember bayê jibîrkirina demê diparêze. Hema hema her mekan xwedî hêza afirandina bîranînê ye. Hema hema her mekan xwedan potansîyel û hêz e ku di nav avhewaya bîranîna mezin de cih bigire. Lê belê, mekanên ku li ser xaçerêya jîyan, rewş, bûyer, rêgez, şikestin û dîrokên taybet cih digirin, bi taybetî di warê 'mekan û bîrê' de derdikevin pêş. Cihên ku bûyerên bi kûrahî bandorê li civakê dikin, dihejikînin û diafirînin û bi vî awayî di bîra kolektîf de cih digirin, jîyana hevpar û hestê civakê lê diqewimin, bi gişti têne qebûlkirin û dibin nirxeke civakê. Dibin malê civakê, yanî taybet dibin (Alver, 2017:271).

Bûyîna mekanê wekî pêkhateyeke 'bîr'ê, bêguman rasterast bi jîyana li wir ve girêdayî ye. Çîrokên şexsî û civakî taybetbûna mekanê dabîn dikin. Hin bûyer, geşedan û rewşên dîrokî dibin sedem ku gelek cih bibin sembol û bi vî awayî di bîrê de cih bigirin. Avahîyên dîrokî, xirbe, wêran, dever, meydan, rê, pir, mizgeft, tirbe, goristan, bîrdarî, bazar, pirtûkxane, muzexane wek mînak dikarin bên dayîn. Bûyerên mezin û geşedanên taybet nasnameya mekanê diguherînin; Di rewşên weha de, mekan rastî guherîna nasnameyê tê. Xwebûn, nasname û çandeke nû bi dest dixe. Rewşa berdewamkirina bûyeran, serpêhatî û avahîya mekanan vediguherîne. Ew cih an jî mekan ji rastîya xwe derbas dibe xilas dibe û bi tevahî dibe sembol; bûyera ku li ser diqewime bi hêzdarî sembolîze dike û digihîne pêşerojê (Alver, 2017:271).

1.4. Cureyên Bîrê

Bîra ku bingeha takekesîya me ava dike, di navbera rabirdû, dema niha û dahatûyê de wekî pireyekê ye. Pêvajoyeke zêhnî ye ku bingeha têgihiştina nasnameyê yanê bi maneyeke din bingeha saxlemîya rihî ava dike. Tê qebûlkirin ku îro cureyên bîrê yên ku fonksîyonên cuda di xwe de dihewînin hene. Di avanîya bîrê de wekî *tomara sehekî, bîra demkurt û bîra*

demdirêj behsa sê depoyan tê kirin. *Bîra demdirêj* ku bîra civakê ava dike, wek *bîra semantîk û bîra bîranînan (anısal)* dibe du beş. Di *bîra bîranînan* de tenê, bûyer bes carekê diqewimin û dişibe deftereke stûr ku em tecribeyên xwe yên şexsî tê de tomar dikin, ji ber vê yekê karkirina wê cuda ye. *Bîra semantîk* jî depoyek e ku agahîyên sembolîk ên derbarê dinyayê de lê tên veşartin. Ji bo ku mirov bi awayekî aktîf xwe bigihîne agahîyên veşartî, leza zêhnî û sererastkirina jîyanê ev bîr şert e (Ümmetoğlu, 2020:32).

Bîra otobîyografîk, ji pevgihana *bîra semantîk* û *bîra bibîranînan* pêk tê. Her wiha em dikarin vê bîrê wekî bîra bûyerên di jîyana şexsan de jî bi nav bikin. Yanê *bîra otobîyografîk* koma rasthatinê ya bîr, hest, armanc û wateyên şexsî ye. Halbwachs jî behsa *bîra otobîyografîk*, *bîra dîrokî û bîra kolektîf dike.* B*îra otobîyografîk*, herçiqas tecribe bi saya endamîya me ya komê çêbûbe jî, ew bîr e ku derbarê wan bûyeran de ye ku me bi xwe ew bûyer jîyane. *Bîra dîrokî* jî rabirdûyek e ku têkilîyeke me ya organîk pê re nemaye û di jîyana me de cihekî wê yê girîng nemaye. *Bîra kolektîf* jî rabirdûyeke domdar e ku nasnameya me ava dike (Ümmetoğlu, 2020:32).

Paul Connerton behsa sê cure bîran dike: *bîra takekes, bîra zêhnî û bîra ezmûnî(tebîetî)*. *Bîra takekes*, li ba kesekî dîyar bi saya beşdarîya wî ya ji bo pêvajoya ragihandinê pêş dikeve. Ev dîyarde encama daxilbûna şexsî ya li komên civakî, dînî, malbatî û netewî ye. Bîr zindî ye û her tim di nav ragihandinê de hebûna xwe didomîne. Ev bîr wan çalakîyên bibîranînê nîşan didin ku wan mijara xwe ji jînenîgarîya kesekî standîye. Ji ber ku ew di nav rabirdûyeke takekesî de hatine bicihkirin û îşaretî rabirdûyeke takekesî dikin em dikarin wan wekî *bîra takekes* bi nav bikin. Tiştên ku me di rabirdûyê de kirî, ji ber ku ji bo nêrîna me ya derbarê me de ji bo me çavkanîyên girîng in, ev angaştên bîrê, bi rêjeyeke mezin têgihiştina me ya derbarê me de pêk tînin; bi rêjeyeke mezin nêrîna me ya hemberî agahîya me ya derbarê me, karakterê me û hêzên me yên veşartî de, ji hêla awayê nêrîna me ya hemberi kirinên rabirdûyê tên dîyarkirin. Nexwe di navbera nêrînên derbarê rabirdû û nasnameya şexsî de girêdaneke girîng heye; wisa ye ku naveroka herî li cih a hestên poşmanî an jî sûcdarîyê, çalakîyên ku di rabirdûyê de hatî kirin an jî yên ku kirina wan hewce lê nehatine kirin pêk tînin. Takekes bi bîranînên bûyerên bi vî awayî, rê li ber rabirdûya xwe digirin ku ew nebe xwedîyê dîrok û nasnameya wan (Ümmetoğlu, 2020) (Connerton, 2018:42).

Bîra (Zêhnî) Bîlîşsel: Ev bîr bikaranînên lêkera 'bibîranîn'ê yên wekî wateya bêjeyan, risteyên helbestan, stran, hîkayet an jî plana bajarekî, denklemên bîrkarîyê, rastîyên mantiqî an jî dîyardeyên derbarê dahatûyê de ku em dikarin bibêjin tên bîra me vedigire. Ji bo ku

kesek bibe xwedîyê bîreke wiha, divê ew kes bizane ku di rabirdûyê de rewşeke zêhnî yan jî hestyarî jîyaye û divê agahîyên wî berhemên rewşeke wiha bin. Lê belê –ji bîra takekes cudatir- ji bo ku em bîranînên bi vî cureyî di hişê xwe de bigirin û bi kar bînin hewce nake ku em derbarê girêdan an jî pêvajoya hînbûna wan de xwedî tu agahîyekê bin. Divêtîya vê cureya bîranînê ew e ku tişta ku tê bîrê divê bes ne di rabirdûyê de hebe, ew kesê ku wê tiştê bi bîr tîne, divê di rabirdûyê de rastî wê hatibe, ew di rabirdûyê de tecribe kiribe an jî di rabirdûyê de hînî wê bûbe (Connerton, 2018:43).

Bîra tebîetî: Bes derbarê performanseke dîyar û jinûvekirina wê performansê wêdetir ne tiştekî din e. Bo nimûne; bibîranîna me ya em ê çawa bixwînin, em ê çawa binivîsin an jî em ê çawa li duçerxeyê siwar bibin, Di her rewşa hewce de, meseleya baş û xirab kirina van e. Di vê bîrê de gelek caran nayê bîra me ku ka em çawa, kengî, Li ku derê hînî agahîya berbehs bûne; Di gelek rewşan de ya ku em bi bîr tînin, em dizanin û em dikarin kirina xwe nîşanî kesên din bidin ji dîyardeya sepandinê wêdetir ne tiştekî din e. Bîra derbarê çawanîya xwendin, nivîsîn û siwarbûna duçerxeyê de, dişibe dersekê ku mirov baş jê serwext bûye; ew qas kêm tê bîra me ku tişta berbehs me di rabirdûyê de kirîye an jî em niha dikin; dema careke din encax em rastî zehmetîyeke din hatin ji bo ku rêberîya me bike em agahîyên bi vî cureyî di bîra xwe de kom dikin (Connerton, 2018:44).

Jann Assmann di pirtûka xwe ya bi navê bîra çandî de behsa çar rehendên cuda ên bîrê dike: *bîra mîmetîk, bîra eşyayan, bîra ragihandinî û bîra çandî.* Ya rastî *bîra çandî* avabûneke berfirehtir e ku van hemû cureyên bîrê di xwe de dihewîne. Li gorî Jann Assmann, *bîra ragihandinî*, bîranînên têkildarî rabirdûya nêzîk vedigire. Ev ew bîranîn in ku takekes ligel hemçaxên xwe parve dike. Mînaka vê ya herî jirêzê bîra aîdî nifşan e. Ev bîr, ji hêla dîrokî ve girêdayî komê ye, bi demê re çêdibe û bi demê re winda dibe; yanê bi hilgirên xwe re sînordar e. Ev bîra ku rasterast girêdayî takekesî xwe ava dike û bi tecribeya ragihandinê tê bidestxistin, dema xwedîyê wê dimire ji bo bîreke din cihî vedike. Dema ji holê radibe cihê wê dîroka fermî digire. Beşdarbûna komê ya li bîra ragihandî nedîyar e. Hin endamên komê xwedî agahîyên kêmtir in, lê din xwedî agahîyên zêdetir in. Bîra extîyaran li gor ya ciwanan rabirdûyê baştir bi bîr tîne. Lê belê di van vegotinên nefermî de, pisporên karî tune ne. Agahîya ku li vê derê tê behskirin, bi saya ragihandina rojane tê bidestxistin. (Ümmetoğlu, 2020:33) (Sancar, 2016:44)

Bîra çandî, berê xwe dide hin xalên dîyar ên rabirdûyê. Rabirdû li ba xwe jî wekî xwe namîne, bêhtir li ser fîgurên sembolîk ên ku bîranîn girêdayî wan in pêş dikeve. Ji bo bîra çandî rastî girîng nîne, dîroka tê bibîranîn girîng e. Heta di bîra çandî de mirov dikare bibêje

dîroka rast vediguhere dîroka tê bibîranîn û piştre jî vediguhere efsaneyekê. Efsane dîrokeke avaker e, ew çîrok e ku ji bo îro bi ronahîya rabirdûyê ronî bike tê vegotin (Assmann, 2004:55-56).

Yek ji xalên herî girîng ên bîra çandî ku organa bibîranîna bûyerên ne rojane ye ji bîra ragihandî cihê dike, merasîmî û xwedîşêwebûna wê ye. Ferqeke din a di navbera van her duyan de jî ew e ku beşdarîya komê ya li bîra çandî ji ya bîra ragihandî hîn dîyartir e. Ev rewş ji bo civakên ku ne xwedîyê wekhevî û çanda nivîskî ne jî derbasdar e. Wezîfeya esil ya vebêjerî parastina bîra komê ye. Ji alîyê din ve bîra çandî bereksê bîra ragihandî ji ber xwe ve belav nabe. Her tim hilgirên taybet ên vê bîrê çêbûne. Şaman, rahîb, mamoste, nivîskar, fîlozof û navê wan çi dibe bila bibe, kesên ku rayeya hilgirtina bîrê li wan hatibe dayîn hemû daxilî van in. Ji van re hilgirên bîrê an jî pisporên bîrê tê gotin (Sancar, 2016:45-46).

Bêguman, civakên ku bîra çandî û bîra ragihandî tê de bi temamî ji hev cuda dibin hene. Jan Assmann sînorên van her du bîran bi tabloya li jêr radixîne ber çavan: (Assmann, 2004:59)

	Bîra Ragihandî	Bîra Çandî
Naverok	Ceribandinên dîrokî yên di çarçoveya bîyografîyên takekesî de	Dîroka eslî ya efsanevî, qewimînên rabirdûya ku mirov nagihê
Şêwe	Nefermî, xwezayî û rojane ye. Di nav danûstandineke ragihandî de pêşve diçe û kêm hatîye şêwedan.	Plankirî ye, şêweyekî pir baş heye, ragihandina merasîmî û cejn.
Amûr	Bîranînên zindî yên di hafizeyên organîk de, ceribandin, vegotina veguhastinan	Objekirina teqez, qodkirina sembolîk ya bi rêya gotin, dîmen û reqsê ve, sehne kirin
Avanîya Demê	80-100 sal, bi dema niha ve girêdayî ye, ji 3-4 nifşan pêk tê.	Rabirdûya teqez, demeke borî ya efsanevî
Hilgir	Nedîyar in, şahidîyên zindî yên komeke bibîranînê.	Pispor, hilgirên kevneşopîyê.

Bîra Mîmetîk: Têgeha mîmetîkê ji têgeha mimesisê (xwezî-öykünme) tê. Mîmetîk yek ji têgehên bingehîn ên Poetîkaya Aristotelesî ye. Ev têgeh estetîka kevnar karaterîze dike. Aristoteles, dema dibêje mimesis, ne teqlîda objeyeke rastîn, esasen teqlîda îdealîzekirî ya wê objeyê qest dike (Ümmetoğlu, 2020). Ev bîr qada helwestan e. Helwest di encama teqlîdan de bi dest dikevin. Klavûzên bikaranînê, pirtûkên xwarinan, planên avakirinê, hwd encama

geşedaneke têra xwe dereng dest pê kirî û tu caran bi awayekî tam bandordar nebûyî ye. Şêweyên helwestan qet bi awayekî tam nayên kodkirin. Hêj di gelek qadên jîyana rojane de hewelst, xwe dispêrin qaîde û elimînên girêdayî kevneşopîya teqlîdkirinê (Assmann, 2004:25).

Bîra nesneyan: Çendê ku mirovatî heye, derdora mirovan bi tiştên ku tê de xwe dibîne dorpêçkirî ye. Ji eşyayên taybet û rojane ên wekî cih, sendelî, taximên xwarin û xweşûştinê û cil û amûran heta xanî, gund û bajaran, kolan, wesaît û keştîyan; her tişta ku di xeyala mirovan de delal e û li gor armancên wan e pêk tê. Ji ber vê yekê eşyayên ku wan dorpêç dikin di wateyekê de rengvedana wan bi xwe ye, rabirdû û pêşewayên wan tînin bîra wan. Cîhana wan ya eşyayan ku tê de dijîn dema ku dema niha dijî pêvajoyeke kronolojîk jî di xwe de dihewîne ku rabirdûyên cuda bi bîr dixe (Assmann, 2004:25).

Aleida Assmannê di mijara *bîra çandî* de cudakirinek kirîye û *bira çandî* de kirîye du beş. Aleida Assmann van beşên ligel hev di nav peywendîyeke xurt de ne wekî "*bîra tomarker"* û "*bîra fonksîyonel"* bi nav dike. *Bîra tomarker,* bêyî ku li ser bikaranîn an jî nebikaranîna dane û eşyayan ya îro bisekine, eşya û daneyan kom dike û mihafeze dike. Mimkin e ku em vê wekî "*bîra pasîf* "jî bînin ziman. Bereksê vê yekê *bîra fonksîyonel*, sercemeke piçûk a ku civakê ji rabirdûyê girtîye û anîye di xwe de dihewîne. Ji vê re "*bîra aktîf"* jî tê gotin (ji Assmann, Sancar, 2016:46-47).

Bîra fonksîyonel, ji bîrhatinên mantiqî pêk tê ku ev bîrhatin di nav wateyeke dîyar de hatine bicihkirin; li ser navê xizmetkirina îro û dahatûyê navbeynkarîyê ji bo avakirin û temekula nirxên dîyar dike. *Bîra tomarker* jî, ji girseya wan bîrhatinan pêk tê ku berê hatine emilandin an jî hêj nehatine emilandin û şixulandin. Ev bîra ku armanca wê heqîqeta dîrokî ye, ji koman serbixwe, li hember nirx û qaîdeyan bêeleqe ye; ne tenê agahîyên objektîf ên derbarê bûyerên hatine jîyîn de; naverokeke ku ji derfetên ji dest çûne û vebijarkên alternatîf pêk tê jî dihewîne (ji Assmann:2004, Sancar, 2016:47). Ji ber vê yekê, *bîra tomarker*, dikare wekî arşîva *bîra çandî* were fêmkirin. *Bîra fonksîyonel* jî, ji wan beşên bîra çandî pêk tê ku ew bi vîn û aqilî hatine ronîkirin (Sancar, 2016:47).

Ev cudahî, dibe alîkar ku têkilîya di navbera bibîranîn û jibîrkirinê de jî baştir bê ravekirin. Çimkî li gorî Aleida Assmanê, gelek tiştên me ji bîr kirine bi temamî winda nabin; tenê ji bo demekê derdikevin derveyî qada me ya xwegihandinê. Rewşa ku em wekî jibîrkirin bi nav dikin, bi wê beşê re têkildar e ku me şîfreya wê ji bîr kirîye. Di vê beşê de, bûyerên ku têkilî û peywendîyên wan yên rojane ji holê rabûne an jî hatine rakirin cih digirin. Ev şîfre

dikare ji nişkê ve bi şûn de vegere û bike ku ew serborîyên ku di wê beşê de ne derkevin rûyê bîrê. Dema şopên rabirdûyê ligel hizrên roja îro ketin nav têkilîyeke dîyar, yanê dema hêmanên dîyar ên di *bîra tomarker* de cih digirin bi ronîya îro ronak bûn veger pêk tê. Pêdivî û daxwazên nû ku bi sedemên cûrbecûr derdikevin holê, çavkanîya vê ronîyê pêk tînin (Ji Assmann:2004, Sancar, 2016:47).

*Bîra fonksîyone*l û *bîra tomarker* tim di nav danûstandinekê de ne. Tevî ku hin hêmanên dîyar ên *bîra fonksîyonel* vedigerin bo *bîra tomarker*, naverokên *bîra tomarker* jî ji bo *bîra fonksîyonel* tên veguhastin. Ev têkilîya rageş a di navbera *bîra fonksîyonel* û *bîra tomarker*, bibîranîn û jibîrkirin, hiş û binhişê de, avanîya bîra çandî pêk tîne û dibe sedema wê yekê ku bîra çandî ji hêlekê ve meyldarê guherînê be ji hêla din ve tevlihev be û bibe xwedî avanîyeke heterojen û qirofek. Ligel ku *bîra fonksîyonel* di wateya ewil de temsîla "*bîra kolektîf*"ê dike, *bîra tomarker* tê wateya "dîrok"ê. Divê ne di nav dijberîyekê de, di nav têkilîyeke kartêkirina beramber de li ser van her du bîran bê sekinîn. Çimkî, *bîra fonksîyonel* ya ku ji *bîra tomarker* hatî veqetandin vedigere fantazîyekê û *bîra tomarker* ya ku eleqeya wê ligel *bîra fonksîyonel* tune ye vedigere koma agahîyan ya bêwate (Ji Assman:1995, Sancar, 2016:48).

BEŞA DUYEM

2. SÎNEMA Û BÎRA KOLEKTÎF

2.1. Sînema Wekî Cihê Vejîna Bîra Kolektîf

Ji bo civak û takekesan rêya sereke ya jîyaneke watedar û binîzam daxilbûna bîreke dîrokî û civakî ye. Bîra kolektîf ji bo civak û takekesan kodên derûnî, rastîn û girîng ên hebûnê pêşkêş dike. Her wiha mirov dikare bibêje ku gencîneyek e ku ji ahenga serpêhatiyên hevpar tê afirandin. Îro em dibînin ku gelek rêyên jinûveavakirina van serpêhatîyên hevpar hene.

Bîra kolektîf xwedî wê wesfê ye ku dikare ji nû ve were avakirin an jî ji gelek qadên cuda temsîla wê were kirin. Sînema di warê jinûveavakirina bîra kolektîf de bi rêya vegêrana devkî, bi bikaranîna amûrên ragihandina giştî ji bo neqilkirina rabirdûyê bo roja îro wekî pirekê ye. Belgefîlm û realîzma sînemayî, her çi qas girêdayî rastîyê bin jî dawîya dawî ew jî ji nû ve ava dikin. Ji bo ku bûyerek di bîra civakî de bi cih bibe, ne hewce ye ku hemû endamên wê kom, civak an civatê ew bûyer jîyabin. Her çend ew di bîranînên kesane de bi awayên cuda tê ceribandin jî, bûyera ku hatî bîranîn êkane ye. Lewra veguhastin û parvekirina van agahîyên derbarê bûyera navborî de ji bo pêkhatina bîra civakî bes e. Ev parvekirin di serî de bi çanda devkî nifş bi nifş tê veguhastin. Bi saya pêşkeftinên teknolojîk ên bilind, ev veguhastina herî bibandor bi rêya amûrên ragihandina giştî pêk tê.

> Sînema bi giştî texeyulek e ku awayên cûr be cûr ên dîtinê pêşkêşî me dike; awayên gerdîşî yên dîtin û ceribandinê ji nû ve hildiberîne û pêşkêşî me dike an jî dike ku mirov nesneyan bi awayekî ku berê qet nedîtîye an jî neceribandîye îdraq bike. Her wiha enerjîya filman jî girîng e, bi saya vê enerjîyê temaşevan dikarin nesneyan bi awayên cuda bibînin, seh bikin û biceribînin, ji perspektîfeke cuda binirxînin, lewma dikarin vîzyon û qadên xwe yên ceribandinê berfireh bikin. Sînema ji bo dinyayê çarçoveyekê çêdike û di nav vê çarçoveyê de 'cîhaneke xuya" pêşkêş dike. (ji Cavell, Kellner, 2013:29)

Sînema derbarê bîra takekes û civakan de xwedî wesfeke bingehîn e ku tecribeyên wan ên dema borî diparêze, vedişêre û ji bo wan bi bîr bînin alîkarîyê dike. Lewma sînema wek hunerekê xwedî wê wesfê ye ku derbarê bîra takekes û civakan de wan hişyar bike. Di warê temsîl û jinûveavakirina rabirdûyê de amûrên rahigandina giştî gelek tên bikaranîn. Bi taybetî piştî salên 1980yî li cîhanê gelek guherînên çandî û civakî çêbûn. Asuman Susam vê guherînê wiha neqil dike:

> Hilweşîna Yekîtîya Sovyetê, hilweşîna Dîwarê Berlînê, nûbûnên di pêvajoya zanistî û teknolojîyê de têkilîyên hilberînê bi awayekî radîkal guherîn; rexneyên li ser hişmendîya ronakbîrîyê, li gor têkilîyên hilberînê guherîna jîyana civakî û têkilîyên çînayetî, cîyawazîya

têgihiştina netewe-dewletê, şûna polarîzasyonê hatina yekitîyên gerdûnî bûn sebep têkilîya mirovan ya ligel xwe, xweza û civakê serûbin bibe. Van guherînan ligel kiryarên takekesî dîskursa wî jî guherand. Dema ku vê yekê bandor li têkilîyên temsîlîyetê kir, di heman demê de têgihiştina takekesan a demê jî guherand. Pêşketina li ser xeteke rast cihê xwe da rexneya pêşketinê. Vê yekê jî ev zarûrîyet li takekesan bar kir ku hebûna xwe li ser bingeheke neqahîm ya xwe ku dispêre dema niha bidomînin. (Susam, 2015:13)

Çawa ku amûrên ragihandina giştî li ser bûyerên nehatine dîtin an jî ji şahidîya wan nehatîye kirin agahîyan didin me sînema jî bi heman endîşeyê tevdigere. Sînema berê me dide wê yekê ku em li ser tiştên me bi xwe nedîtîne bifikirin. Sînema ji amûrên ragihandina giştî wêdetir di neqilkirina bûyerên dema borî de dîmenên bibizav pêşkêşî me dike. Bi saya vê yekê dike ku em xwe di dema borî de hîs bikin û li ser dema borî bifikirin. Jixwe taybetîya ku sînemayê ji amûrên veguhastinê yên din cuda dike jî ew e ku sînema di heman demê de hunerek e. Seçil Büker, di pirtûka xwe ya bi navê *Sinemada Anlam Yaratma (Afirandina Wateyê Di Sînemayê De) (1991)* li ser vê yekê cih dide gotinên Brander Maathews û Maksim Gorki: Di sedsala nozdehemîn de dema Brander Maathews dîmenên bibizav cara ewil temaşe dike xwe nagire û dibêje "*Eynî wekî jîyanê ye.*" Maksim Gorki jî dema diçe nîşandaneke Birayên Lumier, dibêje " *Ev jîyan bi xwe nîne lê nîşaneya wê ye.*" (Büker, 1991:1)

Bi taybetî nûjenîyên di teknolojîyên medyayê de, ligel têgihiştina mekanê hesta me ya demê guherand. Di wan salan de li her tişta aîdî îroyê bûye rabirdû, têgînên wekî dûrbûn û nêzîkbûnê, têkilîyên temsîlîyetê û ji ber vê yekê jî nedîyarbûna nasname û sînoran, mirov ji bo ku hesta ewlehîyê ya ji dest dayî dîsa bi dest bixe wekî ku ketîye nav telaşeke wisa de ku ji xwe re rabirdûyên nû çêbike. Digel pêşkeftinên bêhempa yên di teknolojîyên tomarkirina dîjîtal de, ew bêyî ku efsûna xwe û rastîya xwe bide der dibe rabirdû û niha cihê xwe di depoyên bîranînê de digire. Wisa dixuye ku ev serdem ji ber ducemserîya bîranîn û jibîrkirinê ketîye nav telaşeke bîr û dîrokeke nû yanê avakirina rabirdû û dahatûyê. Ji alîyê din ve dîyar e ku komên nayên dîtin û nayên bihîstin bi saya geşedanên di medyaya dîjîtal de xuya dibin. Bi vî awayî li şûna ku ji alîyê kesên din ve were temsîlkirin, mirov dikare li ser navê xwe biaxive. Ji ber vê yekê, têkilîyên ku bi bîrê re hatine avakirin, dixuye ku firsend dîtîye ku derbasî qadeke dînamîk, erênî û demokratîktir bibe. Torên têkilîyên asoyî yên ku şûna şêwazên têkilîya hîyerarşîk û vertîkal digirin, ji bo veguhertina bîr û bîrê wekî qada têkoşînê û polîtîkzekirina wê jî weke fersendekî xuya dikin (Susam, 2015:15).

Şopên ku hin îmgeyên sînematografîk di bîra me de hiştine gelek hêzdar in. Ev îmge bes me arasteyê wê yekê nakin ku em derbarê rabirdûyê de bibin xwedî agahî an jî ew

nakevin şûna tecribeyên borî. Ev îmge, ji bo hin îmgeyên din ên rabirdûyê dibin çavkanî û hema bibêje dîroka xwe bi xwe ava dikin. Ji tiştên ku wan temsîl dikin serbixwe maceraya xwe dijîn. Ev îmgeyên ku bi rêya sînemayê di bîra me de bi cih bûne bêwext in. Bîr bûne ji hêmanên bingehîn ên vegotina sînematografîk. Di fîlman de bi vegera rabirdûyê bibîranîna rabirdûyê ew hêmana vegotinê ye ku gelek caran serî lê didin (Erkılıç, 2014:69).

Xebatên bîrê, ji psîkolojîyê heta sîyasetê, ji dîrokê heta felsefeyê ligel gelek qadan ji nêz ve têkildar e. Di vê kontekstê de xwedî ravekirineke berfireh e. Nîqaşa li ser bîrê ya birêya medyayê bi taybetî jî sînemayê ligel hemû nîqaşên di vê qadê de hatine kirin ketine nav hev. Lê belê di xebatên medya û bîrê de bi taybetî behsa kartêkirin an jî cudahîyên di navbera tecribeya hatî jîyîn an jî bîra bi rêya amûrên ragihandina giştî çêbûyî de tê kirin. Di vê kontekstê de bi rêya pênasekirinên cuda yên wekî "bîra nû", "bîra talî" an jî "bîra protez" hewlek hatîye dayîn ku ji bo nirxandina bîrê qenaleke cuda bê vekirin. Di wan xebatên ku ev pênaskirin têde têne ziman qenaeta hevpar ew e ku derveyî bîra ku hatîye tecribekirin (an jî girêdayî wê) bîreke bi rêya medyaya dîtbar çêdibe heye (Erkılıç, 2014:63).

Alison Landsberg, ji xebatên civaknasê fransî Maurice Halbwachs ên derbarê bîrê de rê dikeve û dîyardeya "bîra protez" pênase dike û bi nivîsandina pirtûka bi navê *Prosthetic Memory: The Transformation of American Rememberance in The Age of Mass Culture* (Bîra Protez: Veguherîna Bîranîna Amerîkayê Di Çanda Girseyî De) (2004) perspektîfeke nû li têkilîya sînema û bîrê zêde kirîye. Landsberg, bi gotara xwe ya bi navê "Prosthetic Memory: The Etnics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture" (Bîra Protez: Reh û Polîtîkayên Bîrê Di Çanda Girseyî De) (2003), têgeha bîra protez (prosthetic memories) wiha rave dike: "Bîra protez" ne xwezayî ye. Ne tenê ji kesek, malbateke dîyar an jî komeke etnîk ava dibe. Li qada ku bîra protez vekirî, rabirdû, derveyî çarçoveyên nijadî û etnîkî tê avakirin. Ligel ku bîra kolektîf li ser erdnîgarîyeke dîyar tê avakirin, "bîra protez", asoya tiştên ku civakî ne fireh dike û îmkana hevkarîyên polîtîk çêdike. (ji Landsberg, Erkılıç, 2014:64) Ev bîra xwedî formeke nû ye, rêmana bîrê di nav konteksta dîrokî û çandî de diguherîne û dabîn dike ku feraseteke nav-çandî û nav-dîrokî were pêşxistin (Erkılıç, 2014:64).

Lansberg sedema hilbijartina pênasekirina bira protezê bi çar sedeman ve girê dide: 1. Bîreke bi vî cureyî ne resen û xwezayî ye. Bi rêya temsîlên curbecur ên lihevker (wekî temaşekirina fîlman, zîyareta muzeyan, temaşekirina şovên televîzyonê û bikaranîna Cd-ROMan) tê avakirin; 2. Bîreke bi vî cureyî wekî organeke çêkirî ye. Bîranîn, bi rêya tecribeyên bi rêya temsîlên giştî çêbûne tên avakirin. Eynî mîna organên çêkirî gelek caran îşaretî şopên travmayekî dike; 3. Sedema binavkirina wekî bîra protez a bîreke bi vî cureyî ew

e ku dikare cih biguherîne û were pevguhertin; 4. Wek dawî, bîra protez ji bo fêmkirina yên din, sazkirina têkilîyeke exlaqî û çêkirina empatîyê navbeynkarek e (ji Landsberg, Erkılıç, 2014:64-65).

Lewma bîra protez ji bo ku mirov dinyayê baştir fêm bike û li hember yê havîbûyî hesas be bi rêya temsîlên medyayê an jî bi rêya hilgirên bîrê yên wekî muzeyan, dibe sedema çêbûna bîreke nû (Erkılıç, 2014:65).

Senem Duruel Erkılıç nêrîna Robert Burgoyne wiha neqil dike: Mirov dikare bibêje ku "bîra protez", ji bo ji perspektîfeke cuda fêmkirin û nirxandina têkilîya ku sînema ligel rabirdûyê ava ber bi dema borî vekirina qenaleke girîng e. Bîra protez ku bi taybetî bi rêya sînemayê çêdibe, dibe parçeyek ji arşîva şexsî ya tecribeyên takekesî. Burgoyne tîne ziman ku sînema herçiqas teqlîda tecribeyên rastîn bike jî, dikare li ser van ji bo mirovên derveyî vê tecribeyê jî bîrekê çêbike (ji Burgoyne:2003, Erkılıç, 2014:65)

Her çand avanîyek e ku ji peywendîyan pêk tê. Ev avanî hem di çarçoveya civakî û hem jî di çarçoveya demê de peywendîyê ava dike. Ev avanî bi rêya cîhana wateyên sembolîk, bi afirandina ezmûn, çalakî û bendewarîyên hevpar mirovan bi hev ve girê dide. Çanda ku vê avanîyê ava dike dualî ye. Ev her du alîyên çandê yên veghêzbar û rênîşander, li ser nasname û mijarên civakî hesta aîdîyetê diafirînin. Di heman demê de firsendeke mekan û demî jî dide têgeha em ê. Prensîba bingehîn a her avanîya peywendîdar jî dubarekirin û zindîkirin e (Assmann, 2004:21).

2.1.1. Sînema Wekî Cih û Amûrê Dîroknivîsîyê

Daneyên sînematografîk û dîtbar dikarin wekî belgeyên dîrokî werin dîtin. Sînema serdemên cuda ên dîrokî di nav temsîlên sînematografîk ên cuda de pêşkêş dike. Bi saya vê yekê sînema erka xwe ya jinûveavakirina rabirdûyê dupat dike. Temsîlên sînematografîk ên dîrokê di nav çarçoveya neqilkirina rastîyê de di nav civakê de bandoreke mezin çêdikin.

> Dîroka sedsala bîstemîn ku wekî 'dîroka dema niha' jî tê binavkirin, şahidîya aktorên rabirdûyê analîz dike û çavkanîyên devkî jî dike arşîv û ligel belgeyên din ên madî an jî nivîskî bi heman wesfê dixe nav çavkanîyên xwe. Lewma dîrok ji bîrê dizê; rehendeke bîrê ye. Dûvre li ser dikeve nav pêvajoyeke fikirînê û bîrê dike yek ji mijarên xwe. (Traverso, 2010:9-10)

Pêşveçûna derfetên teknolojîk, ji bilî dîroka devkî û nivîskî, wekî dîroknivîsîya dîtbar jî qadeke nû ava kirîye. Wayden White têgeha dîroknivîsya dîtbar (historiophoty) di sala

1988an de bi kar tîne. Li gor White, tevî ku dîroknivîsî "dîrokê bi rêya dîskursa nivîskî û devkî pêşkêş dike"; dîroknivîsîya dîtbar jî "bi vegotina fîlmîk û dîtbar pêşkêşkirina dîrokê" ye (ji White, Okumuş, 2014:32). Esasen Wayden White ji bo vê binavkirinê ji gotina Robert Rosenstone ya ku dibêje "dîrok dikare di fîlman de were teswîrkirin" feyza xwe girtîye (Rosenstone, 2018).

Dewlemendîya dîtbarî ya ku hîkayetên dîrokî di xwe de dihewîne, ji hêla sûdwergirtina ji îmkanên vegotinên dîtbarî yên sînemayê jî keresteyan pêşkêş dike. Ji vê hêlê ve dîrok, ji bo sînemayê bûye çavkanîyeke bêdawî û ku xwe jê têr dike. Lê belê ev têkilîyê ne yekalîyî ye. Tomarkirina dîmena tevgerdar, dubare û dubare temaşekirina wê, arşîvkirina wê, dabîn kirîye ku bi demê re di xebatên dîrokê yên sînemayê de her yek wekî belgeyekê bê nirxandin (Erkılıç, 2014:18). Sînemayê ji vê hêlê ve qadek ava kirîye ku ev qad di serî de ji bo şahidîya beşeke dîroka mirovatîyê daneyên girîng dabîn dike. Sînema ligel wêneyan, ne tenê wek delîleke dîrokê, wek dîrokê bi xwe hatîye nirxandin.

Belkî jî yek ji nîqaşên herî dîyar ên di navbera şaxên huner û wêjeyê yên wekî roman û sînemayê û honandina dîrokê ya rabirdûyê de ew e ku ka rewş an jî bûyereke dîrokî, di nav perspektîfa kîjan demê de tê nirxandin. Bi gotineke zelaltir, ew pirsgirêk e ku ji perspektîfa dema niha an jî perspektîfa wê demê nirxandin e (Erkılıç, 2014:15).

Ji dîmenên belgeyî heta belgekirina şexsî, ji kurtefîlman heta fîlmên metrajdirêj hemû fîlm bîra me ya dîtbarî ava dikin, arşîvên fîlman ên ku ev fîlm tê de tên parastin, xwedî wê fonksîyonê ne ku navendên bîra dîtbarî yên mirovahîyê yên sedsala 20. bi cih tînin (Erkılıç, 2014:19).

Li gor dîroknasên ku hilberîna naverokên dîrokî ya sînemayê rexne dikin an jî dipejirînin fîlm, dîrokê ji nû ve ava dikin û înşa dikin. Rola ku fîlmên dîrokî di jinûveavakirina dîrokê de dilîzin jî dikare di nav kontekstên cuda de were nirxandin. Fîlmên dîrokî ji vê hêlê ve dikarin dabeşî hin kategorîyan bibin: 1. Fîlmên mijara wan dîrok: fîlmeke honakî, dikare derveyî tiştên ku dîroka nivîskî îşaret dike îdîayeke nû ya dîrokî derpêş bike. 2. Fîlmên ku dîrokê ew ji bo eşq û macerayê fînanse kirî: hin fîlmên serdemî û fîlmên cilûbergî di nav vê kategorîyê de hatine nirxandin. 3. Hîkayetên dîrokî ku xwe dispêrin mîtan (Erkılıç, 2014:21).

Tevî ku rabirdû ne wekî rengvedanekê, wekî avanîyekê tê nirxandin, sîyaset û îdeolojî wekî têgehên girîng derdikevin pêşîya me. Sînema ku hatîye qebûlkirin di çêbûna feraseteke hevpar a dîrokî de kartêker e, ji destpêka xwe heta niha nekarîye xwe ji destê ferasetên cuda

yên îdeolojîk, sîyaset û îktîdaran xelas bike. Fîlmên dîrokî ji vê hêlê ve ew fîlm in ku li gor cureyên din ên fîlman bi hesasîyeteke mezintir tên nirxandin, zêde tên nîqaşkirin û dikarin bibin parçeyekî sîyaseta rojane (Erkılıç, 2014:22).

Têkilîya sînemayê ya ligel têgeha dîrok û bîrê xurt e. Di konteksta çi temsîla rabirdûyê ya di bîrê de mayî çi jî bi rêya dîrok û bîra çandî jinûvehonandina rabirdûyê de sînema ligel dîrok û bîrê di nav kartêkirineke rasterast de ye. Paradoksa ku bîr di xwe de dihewîne, yanê tevî ku aîdî rabirdûyê ye lê xizmeta îro dike ji bo sînemayê qadeke berdar ava dike. Sînema di her rewşê de şopên serdema hatî çêkirin yên nirxandina rabirdûyê hildigire û nabe ku ji îro serbixwe were nirxandin. Ev çêbûna di sînemayê de, rengvedanên vegereke dîrokî îfade dike (Erkılıç, 2014:61).

Jibîrkirin, bibîranîn, bîranîn, rabirdû û têgihîştina nihayê her çiqas wek têgînên şexsî xuya bikin jî di lihevkirin û hevparîya ferdên civatekê de xwedî bandor in. Bîra civakî; ji serpêhatî, bîranîn û dîroka hevpar a ku mirovên ji heman civak, kom an jî hawirdorê xwedîyê wê ne û parve dikin pêk tê. Di wateyekê de mirov dikare bibêje ku bîra civakî hêmana bingehîn a jîyana hevpar a civakan e. Wateya naskirina şopên ku bûyerên rabirdûyê li ser paşerojê hiştine, şîyana vegera paşerojê ya di herikîna demê de mayîndebûna civakê, hebûn û xwenaskirina civakê ye. (Sönmez, 2012:1)

Dîrok berî demeke gelek dirêj ku bibe avanîyeke zanistî, ji qeydên bûyer, serpêhatî û vegotinên berê pêk dihat. Kî xwedî hêz be, qeydên derbarê ziman, nihêrîn, têgihiştina wî ya îro û pêşerojê wek dîrok dihat qebûlkirin. Bi taybetî jî dema ku dîrokê weke zanistekê cihê xwe xurt kir, nêzîkatîyên derbarê çîroka rabirdûyê de jî cihêreng û zêde bûn. Lê belê, di navbera bîranîna rabirdûyê û qeydên ku dîrokê ji paşerojê standine de, her tim alozî, nîqaş û nakokî çêbû. Wisa xuya dike ku têgihiştina îroyîn ev demeke dirêj e ji têgihiştina klasîk a dîrokê dûr ketîye. Vegörana mezin a dîrokê cihê xwe ji serpêhatîyên jîyanê yên bêdeng, yên nedîtbar û yên havî re dihêle; bi nêrîna rabirdûya komên ku heta niha hatine paşguhkirin û tunehesibandin, hewl tê dayîn ku dîrok ji nû ve were xwendin û têgihiştineke nû ya rabirdûyê were avakirin (Susam, 2015:47).

Bîr wek têgeheke bi taybetî di sînemayên cîhana sêyem de û ji xeynî Rojavayê ber bi hemû sînemayên dinyayê ve berfireh dibe, -bi awayekî ligel pirsgirêkên nasname û aîdîyetê peywendîdar- di navenda fîlman de bi cih dibe. Sînemaya post-kolonyal û *transnasyonal*, wekî qadekê derdikeve holê ku dê komên cuda yên etnîk û kêmar rabirdûya xwe şûnve bistînin (Erkılıç, 2014:62).

Fîlm dikarin di sê çarçoveyên cuda de wekî çavkanîyên dîrokî werin dîtin:

1. Her prodîksîyona fîlmên belgeyî bi serê xwe çavkanîyek e. Dibe ku bi rêya şahidîya belgefîlman rabirdû bi awayekî cuda bê nirxandin. Dikare were gotin ku fîlm ji bo civakan di fêmkirin û şîrovekirina rabirdûya wan de bibin çavkanîyek. Berhemên behsa heman serdema dîrokî dikin bes di tarîxên cuda de hatine çêkirin, bi perspektîf û şîroveyên cuda heman bûyerê vedigêrin.
2. Ne tenê belgefîlm, fîlmên honakî jî dikarin bibin çavkanîyên ji bo civaknas, dîroknas û antropologan (Erkılıç, 2014:20-21).
3. Dîrok dikare li gorî hewcedarî û zarîyetên nifşan ji nû ve were avakirin. Ji vê hêlê ve bîra civakî fîksîyonek e. Yanê em ji vê derê fêm dikin ku rastîyeke hilgir ne mimkin e ku hilgirî an jî veguhastinê bike. Bîra civakî bi îluzyon û subjektîvîzman pêk tê û ji rastîyê dûr e. Bîranîn, pêvajoyeke jinûvepênasekirinê ye, rabirdû ji nû ve tê çêkirin û bîr rêyeke îcadkirina rabirdûyê ye (Susam, 2015:28).

Dîrok li ber ronahîya agahîyên nû û guhertinên sîyasî ji nû ve tê nirxandin û her nifşek dîroka xwe dinivîse. Em rabirdûyê wekî teqez û neguherbar qebûl dikin lê rabirdû an jî -avabûneke watedar a rabirdûyê- bi qasî pêşerojê hîpotekkirî ye (Göle, 2007:28).

Hema hema hemû civak dixwazin rabirdûyê bi lawinîya serdemeke zêrîn bi bîr bînin. Ji ber vê yekê, bîranînên civakan gelek caran bi manîpulasyonên desthilatdaran û dezgehên wan ên îdeolojîk pêk tên. Tepeserkirina bîranînên neyînî, nexuyankirin û tunehesibandina travmayan, paşguhkirina rûpelên qirêj ên dîrokê, refleksên bi bîrê ve girêdayî ne ku bi polîtîkayên dewletan ên li ser çanda razîbûna hegemonîk ava bûne (Susam, 2015:16).

2.1.2. Sînema Wekî Cihê Avakirina Nasnameya Netewî

1990an, di pêvajoya globazîsyonê da, zimanekî "postmodern" yê ragihandinê yê beynelmînel peyda bû ku bi taybet xwe dispêre sîmge û sembolên dîtbar û zimanê dîjîtal yê înternetê, sînemayê û televîzyonê. Ev ziman dikare wekî zimanê sereke yê sedsala 21emîn were dîtin ku bi taybet piştî berbelavbûna torên medyayên civakî, ji alîyekê nakokîyên civakî, çînî, nasnameyî, olî û îdeolojîk xurttir dike, ji alîyê din mirovan û jîyana wan homojenîze dike. Di vê serdemê de rola ku sînema di avakirina nasnameyên neteweyî de dileyîze dikare bibe cihê nîqaşên girîng. Çinku hem wateya netewbûnê hate guhertin hem jî şêwaz û armancên bikaranîna sînemayê li gor dem, derfet, gel, takekes û amûrên teknîkî cîyawaz in.

Bes eger em ji alîyê şêwaza behskirina paşerojê û avakirina texeyulên nasnameyî ve di navbera sînema, nasyonalîzm û dîroknivîsîya nasyonalîst de analojîyekê ava bikin, em dikarin bibînin ku îro jî ev her sê "amûr"ên ku li hemû dinyayê hatine guhertin bi terzekî klasîk û rasterast ji alîyê kurdan ve têne bikaranîn. Bi taybet di dema krîzên sîyasî de, ji ber girîngîya propagandaya polîtîk sînema û înternet jî hemû amûrên ragihandinê zêdetir dibine cih û amûrê jinûveavakirina dîskursên polîtîk yên bizav û elîtên nasyonalîst yên kurd ku sînemayê jî wekî radyo, televîzyon, kovar û şanoyê, berî her tiştî di xizmeta pêvajoya avakirina nasnameyeke neteweyî de bi kar tînin. Lê sînema ne tenê li cem kurdan her wiha li cem kêmaneyên din jî wekî amûrê berxwedana sîyasî û dîrokî tê bikaranîn. Sînemaya filîstînî, sînemayên afrîkî, sînemayên dîasporayê yên cihû, ermenî, balkanî dikarin di nav vê çarçoveyê de bêne dîtin. Bi taybet piştî demokratîzasyona sînemayê, yanî peydabûna kamerayên dîjîtal, erzanbûna materyalên teknîk û bi vê yekê ve girêdayî kêbûna mesrefên kêşana fîlmekê bûye sedem ku ne tenê miletên xwedan desthilat û serwer, her wisa milet û komên kêmane jî vê amûra bihêz li gor armancên xwe yên sîyasî, çandî û hunerî bi kar bînin.

Ligel vê pêvajoyê, bi taybet piştî salên 1990î, mefhûmên dîrokî, projeksîyonên nasnameyî yên miletên cuda di sînemayê de bêhtir cihê xwe girtin. Mirov dikare peydabûna derhênerên nû yên ji "dinyaya sêyem" di nav bazara beynelmînel ya sînemayê de wekî encama vê yekê bibîne. Çinku heta salên 1990î pêl û pêşengên nû yên hunerî ji ewropaya rojavayî derdiketin û rikberîya sînemaya Hollywoodî dikirin. Vê pêvajoyê ne tenê di pergala bazara beynelmînel ya sînemayî de cih ji bo sînemayên bindest û derhênerên serbixwe vekir, her wisa hinek pêşveçûnên sîyasî jî bûn sedemê avakirina hinek sazîyên hunerî û di zayîn û pêşveçûna sînemayên miletên bindest û derhênerên serbixwe de roleke sereke leyîstin. Bo nimûne, wekî encama geşedana têkilîyên Dewletên Pêkhate yên Yekitîya Ewropayê sazîya sînemayî ya bi navê Euroimages hate avakirin ku gelek derhênerên kurd yên wekî Hiner Saleem, Bahman Qubadî û kesên din jê îstîfade kirin. Bi awayekî paradoksal, van sazîyan sînorên sîyasî û pênaseyî yên sînemayên neteweyî hilweşandin, ji alîyê din rê li ber bikaranîna sînemayê di avakirina nasnameyî de vekir. Piştî 1990î, di sînemayê de têgehên bîr, travma û nasnameyê êdî ne tenê ji bo dupatkirina hinek kiryarên dîrokî yên wekî Holokostê, teqandina bombeyên atomî, şerê navxweyî yê Amerîkayê û şerê duyem, her wisa ji bo nîşandana hinek kiryarên veşartî yên dîrokên ne resmî jî hatine bikaranîn. Bi taybet di fîlmên belgeyî de ev mijarên veşartî yên wekî faîlî meçhûlên li Endonezyayê di belgefîlmên The Act of Killing (2012) û The Look of Silence (2014) yên bi derhênerîya Joshua Oppenheimer de, qetlîama

Qemerên Sor li Kamboçyayê di belgefîlma Missing Picture (2013) ya bi derhênerîya Rithy Panh de careke din xuya bûn.

Helbet derketina yekem fîlmên kurdî di heman serdemê de ji van pêşveçûnên global azade nîne, bes ne tenê girêdayî van e jî. Lê her wekî hemû sînemakarên ji miletên dîasporayî û ne ewropî, hin kesayetên kurd yên hunermend yên wekî Nizamettin Arıç, Hiner Saleem, Mahdi Omed, Bahman Qubadî û Mehmet Aktaş di vê serdemê de dest bi karê sînemayê kirin û hewl dan ku çîrokên derbarê dîroka nêz ya kurdan de nîşanî xelkê bîyanî, bi taybet jî ewropî bidin. Bes li vê derê pêwîst e ku em bi bîr bînin ku hêj di destpêkê de sînemakarên kurd Ewropa wekî navnîşana binecih ya sînemaya xwe destnîşan kiribûn. Bi gotineke din ev kesên ku piranîya wan li Ewropayê dijîn li gor hinek binema û qîmetên demokrasî û şaristanîya ewropî behsa kurdan dikirin û fîlmên li ser kurdan çêdikirin û careke din nîşanî ewropayê didan. Her çiqas em bi hûrgilî behs bikin jî, di texeyulên nasnameyî yên sînemaya kurdî ku êş û şîdet wekî bingeha nasnameya kolektîf û avakirina van texeyulên sîyasî de ji konsensusa civakî zêdetir, nîyet û girêdanên polîtîk û îdeolojîk yên derhêneran û helbet destkeftîyên wan yên madî û manewî rol dileyîzin. Lê wekî Sancar (Sancar, 2007: 39) jî dibêje "Nêzîkatîya li hember travmayan û bi wan re têkilîdanîn û başbûn berî her tiştî girêdayî lihevkirina civakî ye. Lê belê di van şertan de dê "hesabpirsîneke ji rabirdûyê" rû bide."

2.1.3. Sînema Wekî Amûrê Bîranîna Travmayê

Berevajî travmaya psîkolojîk û laşî ku birînekê an jî rûbirûbûna mirovan ya ligel êşên giran dihewîne, travmaya çandî komeke mirovan a di nav lihevhatineke dîyar de wekî windabûna dramatîk a wate û nasnameyê ku ji binî ve bandorê lê dike di nav tevna civakî de şikestinekê çêdike. Di vê wateyê de, ne hewce ye ku travma ji hêla her kesê civakê ve were hîskirin an rasterast ji hêla hemîyan ve were ceribandin (ji Eyerman:2002, Sönmez, 2015:23).

Travmayên wekî şer, komkujî, jinavbirinên etno-polîtîk û zextên leşkerî, mohra xwe li 'tecribeya jîyankirî' ya sedsala bîstemîn dan. Bîranîna ji vê rewşê pêk hatî, derbasdar û hêzdar bû; heta bû avakerê gelek nifşên ku rastîyê wekî cîhaneke şikestî dibînin. Mixabin ev bîranîn tu carî wekî tecribeyeke rojane ya ku dikare ji nifşekî nû re bê veguhastin nehat pêşkêşkirin (Traverso, 2010:4).

Tê pêşbînîkirin ku di wan civakan de ku xwedî rabirdûyeke neyînî ne û bi travmayê hatine nixumandin, hesabpirsîna ji rabirdûyê bivê nevê dê rû bide. Travma ji bo mirovan bîranînên

herî giran û xemgîn in, di heman demê de yekem dîyarde ne ku di meseleyên rûbirûbûn û hesabpirsînê de dê derkevin rastê. Bûyerên mezin û sosret ên ku bandor li civak û girseyên mezin kirine, wekî qada lêkolînê ya bîst salên dawî di lêkolînan de cih digirin (Sönmez, 2015:23).

Di hesabpirsîna ligel rabirdûyê de, ne berevajîkirina dîrokê, ji bo çareserkirina hikma rabirdûyeke nerênî ku dewam dike, bikaranîn û ronîkirina rabirdûyê, telafî û naskirina mexdûrîyetan, daraz û cezakirina sûcdaran bi vî awayî hewl tê dayîn. Armanc, ne reva ji rabirdûyê ye, rûbirûna li gel wê ye. Di bingeha vê hewlê de, ew bawerî heye ku tehekûma rabirdûya nerênî, encax dikare bi ronîkirina wê minkin bibe. Ji ber vê yekê, esasê têgeha hesabpirsîna ligel rabirdûyê, bibîranîna neheqîyên rabirdûyê ye. Tespît û nasîna neheqîyê, encax dikare bi dîyarkirina qurban û mexdûran mimkin bibe. Lewma mirov ji hêla qurban û mexdûran berê xwe bide rabirdûyê, ji bo dîyarkirina têgeha hesabpirsîna ligel rabirdûyê girîng e. Dema mirov ji hêla wan ve berê xwe dideyê bibîranîn, hema hema ligel bikaranîna rabirdûyê û hesabpirsîna ligel rabirdûyê re hemwate ye. Di vê rewşê de bibîranîn, dibe hêmana sereke ya hewla qabîlîyeta fêmkirina qurban û mexdûran û empatîya ligel wan. Bibîranîneke wiha, ji bo afirandina lihevkirineke hevpar a li ser qaîdeyên jîyanê hem şertê sereke ye hem jî rêbaza herî bingehîn e (Sancar, 2016:50).

Li gor Smelser ku ew girêdana travmaya civakî ya bi bîra civakî re dupat dike, bîra ku travmaya civakî bandorê lê dike, bîreke giştî ye û aîdî endamên komê ye. Cureyeke bîrê ye ku, xwedî bandoreke negatîf e, bi awayekî mayînde tê temsîlkirin û ji an jî zêdetir rawêjên (varsayim) bingehên ên çandî pêk tê ku gefan li hebûna civakekê dixwe. “Travmayeke çandî, behsa bûyereke xwedî bandoreke dagirker dike ku temamê çandê an jî yek an jî hin pêkhateyên bingehîn ên çandê xirab û tune dike. “ Ev bûyerên travmatîk ên wekî çandî tên wesfandin, xwedî wan taybetmendîyan in ku parçeyên girîng ên çand û civakê xirab dikin an jî bandoreke xirab li wan dikin. Wekî taybetmendîyeke girîng a travmaya civakî tê destnîşankirin ku bûyereke mezin dê bandorên curbecur li ser avanîya çandî û nirxên bingehîn ên civakekê bike û bi vî rengî dê bibe sedema guhertinê (ji Smelser:2004, Sönmez, 2015:23).

Lê belê li şûna ku têgeha bibîranîna negatîf bi wateya xwe ya dijber were pênasekirin, mirov wekî têkilîyeke pozîtîf a di navbera bîra negatîf û naveroka wê de bifikire, dê bikare pirsgirêkên em li vê derê nîqaş dikin bi awayeke têrker rave bike û jê re têgehan peyda bike. Di vê rewşê de bibîranîna negatîf, ne tepisandina bûyerên êşdar û xofdar, bereksî wê dê veguhere têgeha ku bibîranîna wan îfade dike (Sancar, 2016:51).

Li gor Knigge û Freiyî ku bibîranîna negatîf bi vê wateyê bi kar tînin, sedsala bîstemîn bi qasî şer û komkujîyên bêhempa, -û esasen tam ji ber vê yekê- bi pratîkên bibîranîna giştî yên derbarê tecribeyên şideteke tundraw de jî tê karakterîzekirin. Li gor nivîskarên dîyar dikin ku ev rewş ji hêla dîrokî ve dîyardeyeke nû û taybet e "bibîranîna negatîf", şêweyekî talî yê bîra kolektîf e ku li hember berxwedanên pirhêlî xwe dide qebûlkirin û vê yekê tim dubare dike. Di "bîranîna neyînî" de xala destpêkê ev e ku tenê dema ku kirde berpirsîyarîya hovîtî û cînayetên di dîroka xwe de qebûl kir, dê bîranîn bandoreke mirovî û demokratîk bike (ji Knigge û Frei:2002, Sancar, 2016:51).

Îmkana lêkolîna bûyerên travmatîk û di konteksta civakî de behskirina wan ku ew di bîra civakî de cih digirin, rûbirûbûn û hesabpirsîna civakê ji rabirdûya xwe, darizandina kiryar û sûcdaran, daxwaza lêborînê ji mexdûran; bi kurtî beranberî êşên ku telafîya wan ne mimkin e, dabînkirina edaletê ji bo yên li paşîyê mane ne tenê ji bo mexdûr û kesûkarên wan, tê wateya rehetbûna tevahîya civakê. Her çiqas ev wekî erkeke polîtîk ya aîdî îktîdarê xuya bike jî berpirsîyarîya hemû civakê ye. Di honandina bîrê de, wekî gelek şaxên hunerê sînema jî ji bo bi rêya vegotinê başkirina bibîranînên travmatîk xwedî roleke girîng e (Susam, 2015:17).

Sînema bi rêya temsîlê jinûvehilberîna dinyaya rastîn dike. Esasen ev pêvajoya jinûvehilberandinê, pêvajoya avakirin û şêwedaneke nû ye. Teza ku dibêje " îdeolojî, bi amûrên xwe hegemonyayê û têkilîyên îktîdarê ji nû ve hildiberîne " temsîlkarên Dibistana Frankfûrtê tê de ji alîyê gelek teorîsyenan ve ji perspektîfeke rexnegir hatîye lêkolîn. Teorîya rexnegir, bi gelek xebatan nîşan daye ku huner û bi taybetî amûrên ragihandina giştî ne tenê amûrên pêhesandinê ne di heman demê rola înşakirina gotara hegamonîk a îktîdarê digire ser xwe (Susam, 2015:17).

Sînema bi vê erka xwe ya temsîlê, xwedî hêzekê ye ku di pêvajoya xurtkirina bawerî û nirxên berbelav, bihêzkirina gotara îktîdarê û şêwedana civakê de dikare tesîr bike. Ev hêz di têkilîya sînema û bîrê de peyda dibe (Susam, 2015:17).

BEŞA SÊYEM

3. SÎNEMAYA KURDÎ Û BÎRA KOLEKTÎF: TEMSÎLA ENFALÊ

3.1. Paşeroj Wekî Bingeha Tematîk û Referansa Pênaseyî Di Sînemaya Kurdî De

Sînema her çiqas qadeke hunerî be jî, di heman demê de pîşesazîyek e ku xwe li ser binesazîya aborî û teknolojîk ava dike. Dema ku behsa sînemaya Amerîkî, Tirkî an jî Alman tê kirin, ne tenê fîlm an derhêner tê gotin, ev têgeh ji lîstikvanan bigire heta hunermendên ronahîyê, ji senarîstan heta derhêneran, ji produktoran bigire heta sponsoran her kesî dihewîne. Di vê wateyê de her çiqas sînemaya kurdî têgehek e ku ev bîst sal in wekî sînemaya miletekî bêstatu tê nîqaşkirin jî, ji hêmanên bingehîn ên ku pîşesazîya sînemayê pêk tînin bêpar e. Ya ku tê behskirin sînemayeke ku hêj nû ji dayik bûye û pêş dikeve û bi têkoşîna Kurdan a piştrastkirina hebûna xwe li ser heman xetê dimeşe (Kılıç, 2009).

Ligel ku gelek pênase ji bo sînemaya kurdî hatine kirin me xwest ku em bi pênaseya Yılmaz Özdil sînemaya kurdî bi nav bikin:

> "Digel pabendîya ekonomîk ya çêker û derhênerên kurd û nebûna nasnameyeke fermî, mirov dikare sînemaya kurdî bi vî rengî pênase bike: Sînemaya kurdî ji fîlmên wan derhênerên kurd pêk tê ku aîd/xwedîyê nasnameyên resmî û cîyawaz in[1] , bi rengekî giştî girêdayî/muteesîrên derdorên hunerî, sîyasî û sosyo-ekonomîk yên welatên lê nişteciih in û di navenda çîrokên fîlmên wan de karekterekên kurd hene, zimanê fîlmên wan kurdî ye û/yan jî babeta fîlmên wan debarê kurdan de ye û ji "jêr-sînemayên" cîyawaz pêk tê. Li gorî vê pênaseyê pênc layenên sereke yên sînemaya kurdî derdikevine pêş: 1) Derhênerên kurd xwedî nasnameyên cîyawaz yên netewî/fermî ne ku di heman demê de (li gorî rewşê) hem wekî kurd, hem jî di

[1] Di minaqeşeyên pênasekirina sînemaya kurdî û diyarkirina sînorên wê da têgeha "nasname"yê gelek caran derdikeve pêşîya me û ev têgeh li gorî kontekstê bi çendîn me"neyan hatiye bikaranîn. Girêdayî şert û mercên sîyasî, cografî û tarîxî yên kurdan, bi gotineka din nebûna dewleteka kurdî ya musteqîl, derhênerên kurd ji nasnameyeka resmî/naskirî ya kurdî bêpar in û girêdayî nasnameyên fermî yên welatên lê nişteciih yên wekî Îran, Iraq, Sûriye û Tirkiyeyê ne. Lewma fîlmên derhênerên kurd zor caran li ser navên welatên lê nişteciih beşdarî festîvalên fîlman yên navdewletî dibin. Herwiha, herwekî li jorê jî hatiye behskirin, "derhênerên kurd xwedî/aîdê du nasnameyan in". Yek, nasnameya etnîk ya kurdî, du, nasnameya resmî ya welatê ku derhênerên kurd lê dijîn. Qesta me ev e ji nasnameyên resmî û ciyawaz. Pênaseya van cure nasnameyan di van kontekstan da hatiye bikaranîn.

nav nasnameya xwe ya fermî de dikarin bêne pênasekirin. 2) Di pênasekirin û avakirina sînemaya kurdî de derhêner- bo nimûne li gorî çêker- gelek caran xwedî qîmet û giranîyeke zêde ye û hetta cihê çêker digire. Bi gotineke din derhênan ji berhemînanê girîngtir e yan jî berhemînan parçeyeke derhênanê ye. 3) Di fîlmên kurdî da, rola karekterên kurd di nav çîrokê de navendî ye û kamera bi giştî li gorî van karekteran cih diguhere û mekanê fîlmê destnîşan/ava dike. 4) Di dîyarkirina nasnameya etnîk ya sînemaya kurdî da, zimanê kurdî xwedî roleke girîng e. 5) Sînemaya kurdî ji layenên estetîk û ekonomîk û sosyal ve bi giştî di bin tesîra sînemayên din (faktorên dereve) de maye û di bin tesîra wan de teşe girtîye. Bes, ji alîyê tematîk û poîtîk ve yekpare ye". (Özdil, 2014:115-120)

Hunera sînemayê jî wekî şaxên din ên hunerê, karê jinûvehilberandina jîyanê ye ku bi rêya fîlman bi wêne û dengî tê hilberandin. Sînema di vî warî de ji bo Kurdên ku ligel pirsgirêka rizgarî û qebûlkirina nasnameya xwe rû bi rû ne, wê derfetê dide ku bi çanda xwe nasnameya xwe ji nû ve hilberînin û bigihînin asteke gerdûnî. Girêdayî vê yekê dê ne xelet be ku em fîlmên derhênerên kurd wek qonaxên pêşketinê yên sînemaya kurdî bibînin. Derhêner di van fîlman de êş û azarên gelê Kurd, daxwaza azadbûnê û rastîya penaberbûna li welatê xwe radixin ber çavan. Dema ku behsa sînemaya Kurdî tê kirin yekem dîyardeyên tên bîra mirov, hesreta welatekî azad û daxwaza zindîkirina nasname û çanda xwe ye. Sînema ji bo kurdan navgîna naskirina xwe, gihandina dengê xwe û xuyakirina xwe ye (Kılıç, 2009).

Di fîlmên kurdî de em wek temaya sereke paşeroja kurdan dibînin. Mijara fîlmê çi dibe bila bibe em dibînin bi awayekî xwe bi dema borî ve girê dide û dema borî di nav çarçoveyên dema niha de pêşkêşî me dike. Her çiqas mijar paşeroj be jî em bi saya van fîlman derbarê çand û jîyana kurdan de dibin xwedîyê gelek agahîyan. Ji bo destnîşankirina temaya dema borî ya di sînemaya kurdî de em ê behsê hin fîlman bikin. Fîlmên mem hilbijartine bi taybetî ew fîlm in dikevin nav pênaseya "Sînemaya Kurdî" ku Yılmaz Özdil tîne ziman.

Em dikarin wek destpêk ji fîlma Kilamek Ji Bo Beko (1992) ya Nizamettin Arıç bikin ku li gor xalên Özdil destnîşan kirine em dikarin wekî yekem fîlma kurdî bihesibînin. Herwiha derbarê vê mijarê da خسرو سینا (Khosro Sinai) jî di pirtûka xwe ya bi navê هویت فرهنگی و سینمای کرد *(Nasnameya Çandî ya Kurdan û Sînemaya Kurdî)* de wiha dibêje: Nizamettin Arıç stranbêj û mûzîkzanê kurd ê binavûdeng, di sala 1956an li bajarê Agirîyê ji dayîk bûye û wî yekem fîlma xwe ya bi navê "Kilamek Ji Bo Beko" di sala 1992an de hilberand. Fîlm behsa lehengê bi navê Beko dike ku li birayê xwe digere. Her wiha dibêje ku mirov dikare vê fîlmê wek yekemîn fîlma kurdî bihesibîne ku bi zimanê kurdî (kurmancî) hatîye çêkirin û nîşandan (Sinai, 2017:55).

Kilamek Ji Bo Beko (1992) bi derhênerîya Nizamettin Arıç di sala 1992an de hatîye çêkirin. Nizamettin Arıç senaryoya fîlmê ligel Margarita Woskanjanê dinivîse. Fîlm behsa ciwanekê bi navê Beko dike. Birayê Beko Cemal naxwaze here leşkerîya tirkan bike. Lê Beko tim hewl dide ku birayê xwe bişîne leşkerîyê. Cemal dibêje li şûna ku ez guleyan berdim gelê xwe ez ê bibim pêşmerge. Cemal dema ku ji leşkeran redive winda dibe. Beko ji bo ku Cemal bibîne radibe lê digere. Beko ewil diçe Sûrîyeê û piştre derbarê Herêma Kurdistana Başûr dibe. Li wê derê bi zarokên penaber re eleqedar dibe. Di wê heyamê de şerê Îran-Îraqê diqewime. Beko di vê heyamê de dikare xwe ji Komkujîya Helebçeyê xilas bike û ligel keçeke penaber ku çavên wê nabînin diçe Almanyayê. Piştre Beko hîn dibe ku birayê wî Cemal ji hêla leşkerên tirk ve hatîye girtin û di pevçûneke ligel milîtanên PKKê de hatîye kuştin.

Ev fîlm li ser bîra kurdan a li Tirkîyeyê hem derbarê şer û pevçûnên di navbera artêşa Tirkîyeyê û milîtanên PKKê de nîşanî me dide hem jî pirsgirêka leşkerîyê ya li Tirkîyeyê radixe ber çavan. Her wiha li ser bîra kurdan a li Îraqê jî derbarê Komkujîya Helebçeyê de agahîyan dide bîneran. Beko wek şahidê bîra negatîf a her du parçeyên Kurdistanê bi awayekî sembolîk derdikeve pêşberî me (Arıç, 1992).

Fîlma Min Dît (2009) ji alîyê derhênerê Miraz Bêzar ve tê kêşan. Bêzar senoryaya fîlmê ligel Evrim Alataşê dinivîse. Fîlm behsa du zarokên bi navê Gulîstan û Firat dike ku li Tirkîyeyê di salên 1990î de dayîk û bavê wan têne kuştin. Dayîk û bavê wan rojnamegerîyê dikin û ji ber ku derbarê kuştinên faîlî meçhûl de nûçeyan dinivîsîn têne kuştin. Dayîk û bavê wan li ber çavê wan têne kuştin û xwîşka wan a sava Dilovan li ber singê dîya xwe ya mirî disekine. Firat û Gulîstan yê ku dê û bavê wan dikuje dibînin (Bêzar, 2009).

Meseleya kuştinên faîlî meçhûl li Tirkîyeyê meseleyeke gelek dijwar e ku tesîra wê ji salên 1990î heta îro dewam dike. Îro, Dayîkên Şemîyê ji sala 1995an heta niha li Stenbolê li Qada Galatasarayê, her roja şemîyê ji bo peydakirina kesên serwinda û aşkerakirina kuştinên faîlî meçhûl çalakîya rûniştinê li dar dixin. Her wiha di wê serdemê de kuştina rojnamegerên mixalif jî têra xwe berbelav bû. Mirov dikare Musa Anter (Apê Musa) wek mînakeke kuştinên faîlî meçhûl bide ku yek ji girîngtirîn rojnamegerên kurdan bû. Di nav raya giştî de ev kuştin her çiqas wekî faîlî meçhûl werin binavkirin jî esasen mexdûrên vê yekê dibêjin ku em dizanin ka kiryar kî ne. Ev fîlm jî esasen wekî bersiva pirsa “Kê Kuşt?” dide me ku Gulîstan kesê ku dayîk û bavê wê dikuje dibîne. Ev kuştin heta demekê wekî faîlî meçhûl tê binavkirin lê belê dema ku piştî demekê Gulîstan kujerê dayîk û bavê xwe li kolanê dibîne, ligel birayê xwe Firat planekê çêdike ku kiryarê vê kuştinê aşkere bibe. Navê fîlmê jî ji vê derê tê. Ev

fîlma ku di sala 2009an de hatîye çêkirin û behsa 20 sal berîya xwe dike di warê avakirina rabirdûyê de girîng e. Her wisa di fîlmê de em dibînin ku kesên dê û bavê Gulîstanê dikujin bi erebeyaka spî ya bi markaya Toros siwar dibin. Ev rewş jî bi pêasekirineke wekî Torosa Spî ku bûye yek ji sembolên serdema faîlî meçhûlan tê vegotin. Gelek mexdûrên wê serdemê şahidîya Torosên Spî[2] dikin ku herî dawî kesûkarên wan lê hatine siwakirin û careke din ji wan tu xeber nestandine. Du fîlmên din jî Press (Yılmaz, 2010) ku derhênerîya wê Sedat Yılmaz kirîye û Kayıp Özgürlük (2011) ku derhênerîya wê Umur Hozatlı kirîye behsa heman mijarê dikin. Her çiqas derbarê van serwindakirin û kuştinan de derbarê JİTEMê de doz hatibine vekirin û têne vekirin jî piranîya wan ji ber demdirêjîyê betal bûne.

Fîlma Reşeba (2016) ji alîyê derhêner Hisên Hesen Alî ve hatîye kêşan. Hisên Hesen senaryoya fîlmê ligel Mehmet Aktaş nivîsîye. Reşeba wek mijar behsa fermana 73yemîn ya li ser kurdên êzidî hatîye kirin dike. Fîlm bi giştî behsa serdegirtina mîlîtanên DAİŞê ya bi ser dewrûberên kurdên êzidî dike. Fîlm, kuştina mêran, revandin û di bazaran de firotina jinan, şewitandina mal û gundên kurdan, rûxandina qadên pîroz û dîrokî û her wiha şerê di navbera DAİŞ û YPGê de pêşkêşî bîneran dike. Her wisa ev fîlma ku behsa çand û şêwejîyana kurdên êzidî dike, rola jinê ya di nav civaka kurdên êzidî de jî nîşanî me dide. Her çiqas fîlm ji ber awayê temsîlkirina êzidîyan ve ji hêla civaka kurdên êzîdî ve nehatibe ecibandin û rastî rexneyên tund hatibe jî, Reşeba, di warê *bîra mîmetîk* û *bîra çandî* de gelek keresteyên bîra dîtbar pêşkêşî me dike. Yılmaz Özdil li ser fîlma Reşeba şîroveyeke wiha dike: "Fîlma Reşeba bi konsepta xwe nîşan dide ku konsteksta polîtîk ya ku wekî "pirsgirêka kurd" tê binavkirin, îro jî dibe sedemê sereke yê polîtîzebûna amûrên ragihandinê û hemû cureyên hunerê di nav kurdan da. Lewma li Kurdistanê, huner, bi taybetî hunerên kolektîf yên wekî sînema û tîyatroyê, bi gelek şêwazên girêdayî şert û mercên polîtîk yên serdema xwe ne" (Özdil, 2019: 45).

14 Tîrmeh (2017) bi derhênerîya Haşim Aydemîr hatîye kêşan. Fîlm behsa Zindana Dîyarbekirê dike. Zindana Dîyarbekirê piştî derbeya leşkerî ya 1980yî bû îşkencexaneyeke mezin. Di girtîgehê de Mazlum Doğan, Kemal Pir, Mehmet Hayri Durmuş, Ali Çelik û gelek girtîyên din mane. Mazlum Doğan ku yek ji damezrînerên PKKyê di zindanê de di 21 Adar 1982an de agir berdide bedena xwe. Her wiha Kemal Pir, Mehmet Hayri Durmuş, Akif Yılmaz û Ali Çîçek ji bo ku îşkenceyên li girtîgehê protesto bikin di 14 Tîrmez 1982an de dest bi greva birçîbûnê dikin. Fîlm navê xwe ji vê rojê digire û bi sehneya suîkasta Esat Oktay Yıldıran dest pê dike. Di fîlmê ji xweşewitandina Mazlum Doğan heta mirina hevalên wî yên

di greva birçîbûnê de behsa gelek bûyerên li zindanê diqewimin tê kirin. Rojên tijî îşkence yên zindanê bi fermandayîna Esat Oktay digihêjin asteke gelek dijwar. Derhênerê fîlmê Haşim Özdemir ku bavê wî jî di Zindana Diyarbekirê de maye di hevpeyvîneke xwe de dibêje ku "E*v fîlmeke hesabpirsîn û rûbirûbûnê ye. Ev ne fîlma xilasîyê ye ev fîlma destpêkê ye*" (Özdemir, 2017). Fîlma 14 Tirmehê seranser wekî nimûneyeka *bîra mîmetîk* derdikeve pêşberî me. Hem ji alîyê mekanê ve hem jî ji alîyê pêşkêşkirina bûyeran ve gelek bûyerên serdema xwe pêşkêşî bîneran dike. Zimanê fîlmê bi gelemperî tirkî ye. Ev jî li gor serdema ku behs dike heta radeyekê rewşeke normal e.

Fîlma dawî jî ku em ê behs bikin Kîlométre Zéro (Sifir Kîlometre, 2005) ye ku derhênerîya wê Hiner Saalem kirîye. Fîlm behsa kurdekî bi navê Ako dike ku dixwaze ligel jina xwe Selma û kurê xwe here ewropayê. Lê Selma heta ku bavê wê sax e naxwaze here. Lê ji ber ku leşkerî mecbûrî ye Ako mecbûr dimîne ku here leşkerîya Sedam bike. Wextê ku leşkerîyê dike her gavê li dû peydakirina rêyeka xelasîyê ye. Di dema pevçûnan de her behsa çûyîna ewropayê ji hevalên xwe yên kurd re dike û hewl dide di şerî de birîndar bibe ku ji mecbûrîyeta leşkerîyê were efûkirin. Ev fîlm bi giştî behsa bişaftina kurdan a ji hêla ereban ve tê kirin dike. Bi tu awayî neqebûlkirina kurdan wek kurd û biçûkxistina wan tim tê dupatkirin. Her wiha di fîlmê de rewşa kurdên di dema şerê Îran û Îraqê de leşkerîya artêşa Îraqê dikin bi awayekî trajîkomîk tê vegêran. Ako ji ber miameleya li hemberî wan tê kirin û ji ber ku ne razî ye leşkerîya artêşa Îraqê bike ji halê xwe bêzar dibe û dema wî ji bo teslîmkirina cenazeyî leşkerekî wezîfedar dikin fîrar dike. Di rêwîtîya wî û peywirdarekî ereb de ku bi temamî dijminatîya kurdan dike em dibin şahidê tunehesibandina kurdan ku ew kes li ser navê dewleta Îraq û ereban wek temsîlîyet derdikeve pêşberî me. Fîlm bi reva Selma û Ako ya ji bo Fransayê diqede ku Ako wek gelek kurdên li Îraqê xelasîyê li ewropayê dibîne. Her tim li ser zimanê wan pesndayîna ewropayê heye (Saalem, 2005).

3.2. Rengvedana Travmaya Enfalê Di Fîlmên Crost The Dust (Perînewe Le Xobar, 2006), Memories On Stone (Bîrewerên Li Ser Kevirî, 2014), Whisper With The Wind (Sirta Lagal Ba, 2009) û Apres lé chute (Piştî Ketinê, 2009) De

3.2.1. Crost The Dust (Perînewe Le Xobar) (2006)

3.2.1.1. Kunyeya Fîlmê

Derhêner: Şevket Emin Korki

Çêker: Şevket Emin Korki û Hasan Ali

Senaryo: Şevket Emin Korki

Lîstikvan: Hisên Hesen, Adil Evdirehman, Aba Rash

Derhênerê Dîmenan: Torej Aslani

Sala Çêkirinê: 2006

Şîrketa Çêker: Mîtos Fîlm

Mawe: 75 xulek

Ziman: Kurdî- Erebî

Cure: Dram

Welat: Îraq

Muzîk: Gelêrî

Dîroka Weşanê: 15 Nîsan 2009

Mijara Fîlmê:

Fîlm behsa du peşmergeyên bi navê Azad (Hesen Hisên) û Reşîd (Adil Evdirehman) dike. Kelacana Azad li gor Reşîd zêdetir e, tim xwîna wî dikele. Fîlm ji despêkê heta dawîyê di rê de derbas dibe. Azad û Reşîd ji bo pêşmergeyên din veguhastina xwarinê dikin. Rewşa li bajarî ji hêla sîyasî ve nebaş e. Di navbera Amerîkî, artêşa Îraq û rejîma Beesê de pevçûn dewam dikin. Îro jî em dibînin ku li ser ekranê ew dîmena ku êdî bûye sembolîk ya hilweşandina peykerê Saddam tê nîşandan. Azad û Reşîd ji destpêka rêwîtîya xwe heta dawîyê dibin şahidê gelek bûyeran. Di rê de rastî zarokekî tên ku navê wî Saddam (Aba Rash) e. Reşîd naxwaze zarokî bi wan re here. Lê ji ber ku li bajarî pevçûn heye Azad naxwaze zarokî bihêle û ji bo ku malbata zarokî peyda bikin an jî wî teslîmî hêzên Amerîkî bikin rêya xwe diguherînin. Ev fîlm behsa vê rêwîtîyê dike ku derê gelek çîrokan ji me re vedike. Fîlm ji ber ku behsa serdemeke dîrokî dike û em dibin şahidê hilweşîna dîktorîyeke mezin, xwedî wesfeke arşîvî ye. Hem ji alîyê nîşandana dîmenên rastîn ên dema xwe û hem jî çîroka xwe ve dîsa berê me dide rabirdûyeke tijî travma. Her wiha li vê derê em ê bibin şahidê bandora navlêkirinekê ya li ser bîra civakî. Navê Saddam ji alîyê civakî ve rastî guherîneke çawa

hatîye? Tevî ku demekê ji bo ereban wekî pesnekê dihat hilbijartin û ji bo kurdan temsîla komkujîyê dikir, niha bereksê wê em di fîlmê dibînin ku navê Saddam ji bo ereban bûye cihê şerm û tirsê. Lê ji bo kurdan tu guherîn çênebûye.

3.2.1.2. Nirxandina Fîlmê Ji Hêla Cureyên Bîrê Ve

Destpêka fîlmê ji gelek dîmenên ji arşîva rastîn pêk tê. Fîlm bi nîşandana dîmenên 9ê Nîsana 2003an ku vê rojê hikûmeta di bin dîktatorîya Sedam Hisên de ye hildiweşe pêşkêşî me dike. Hilweşîna peykerê Sedam, coşa gelê herêmê, bombebaran, weşanên ji radyoyê ku behsa rewşê dikin û hwd. Piştre heman dîmena hilweşandina peykerê Sedam li ser ekrana Azad, Reşîd û kesên li wê derdorê jî xuya dike. Bi vê dîmenê coşek dikeve nava wan û govendê digirin. Çimkî serdema zilma Sedam êdî temam bûbû. Azad û Reşîd bi vê kêfxweşîya xwe li seyareya xwe siwar dibin û ji bo hevalên xwe yên din xwarinê bar dikin.

Fîgur 1: Sehneyek ji fîlma Crost The Dust (Perînewe Le Xobar) (2006)

Di fîlmê de em dibînin ku yek ji cureyên bîrê "*bîra ragihandî"* bi rêya dîyalogan xwe dide der. Dîyalogên di fîlmê de derbas dibin rewşa dema xwe ya xirab tînin ziman. Şer, pevçûn, kesên serwinda, kesên hatine kuştin, zindanên rejîma Beesê û travmayên wê demê bi rêya dîyalogan şênber dibin.

Di rê de Azad strana bi navê *Mala Xifşê* dibêje. Em hîn dibin ku behs ji Xifşê dergistîya Azad e. Reşîd ji Azad re dibêje:

> *Reşîd: "Em ê kengî biçin û Xifşê veguhezîn da em ji zilma te xilas bibin?"*
>
> *Azad: "Heta ez vî nebînim (wêneyê birayê xwe yê biçûk nîşan dide) ez naçim. Mamekî min jî li wê derê ye."*
>
> *Reşîd: "Înşalah tu dê bihigêjî her duyan jî. Va dergehê zindanan jî vedibe."*

Ji vê dîyalogê em hîn dibin ku bira û mamê Azad di destê beesîyan de ne. Azad dixwaze xwe bigihîne wan. Di serdema vê dîktarîyê de ji hêla rejîmê bi taybetî mêr dihatin revandin, kuştin û windakirin. Aqubeta gelek ji van kesan hêj nedîyar e.

Azad û Reşîd ji ber hatina Amerîkîyan gelek kêfxweş in û kêfxweşîya wan xwe di van hevokan de dide der:

> *Reşîd: "Baş e berî ez bimirim min qerqodê Sedam jî dîtin."*
>
> *Azad: "Be dêbabêd Sedamî kêm cara yê bi ser gundê me da girtî?"*

Ev dîyalog dikare wekî nimûneyeke *bîra kolektîf* were qebûlkirin. Valakirin, şewitandin û bombebarankirina gundan wê serdemê di asteke gelek dijwar de bû. Wekî tê zanîn mebest ji van êrîşan jiholêrakirina qewmê kurdan bû. Gelek caran li ser gund û herêmên kurdan erîşên bi vî awayî dijwar û kujer hatine kirin. Lewma vê rewşê bandoreke mezin li ser kurdan kirîye ku nayê jibîrkirin.

Azad û Reşîd di rê de rastî zarokekî bi navê Saddam tên. Zarok kurmancî nizane û Azad jî erebî nizane. Tekane kesê ku dikare navbeynkarîya wan bike Reşîd e. Lê îmana Reşîd ji ereban diçe. Bi ser de ji ber ku navê wî Saddam e naxwaze Saddam bi wan re here lê nikare Azad bîne ser rê. Di nav piranîya civakan de hilbijartina navan carna ji ber sedemên polîtîk carna ji ber hesasîyetên olî carna jî ji ber sedemên civakî yanî wekî navê mezinên civakê an jî ji efsane û destanekê wekî temsîla hêz û hurmetê tên girtin.

> Çand û kevneşopîya navan di pergala bîra civakî de wekî di jîyana rojane de wekî pergaleke referansê ya kartêker cihekî girîng digire. Di vê çarçoveyê de derbarê navlêkirinê de zindîbûna bîra kolektîf, hem veguhestina rabirdûyê ji bo dema niha hem jî xwesteke di pêşerojê de afirandin û parastina nasnameyê ye. Nav kodên bîra civakî ne ku bi berdewamî têne dubarekirin û tên rojanekirin. Hilbijartina navên ku mirov, derdor û tiştan pênase dikin, ji têgihiştin û qebûlkirinên li ser nasname, dîrok û pêşerojê ne serbixwe ye. Navên ku me derdixînin ser sehneya dîrok û civakê û me ligel ên din ku em bi wan re dijîn dikin yek, di

wateyekê de nîşaneyên xurtkirina çand û aîdîyetê ne. Di vî warî de navê me bi rastî jî îfadeya wê yekê ye ku em girêdayî kîjan dinyayê ne û xwedî kîjan nasnameyê ne. (Çelik, 2017)

Nemaze bi van dîyalogên li jêr em dikarin vê yekê piştrast bikin û mînakeke din ji bo *bîra ragihandî* bidin. Wekî behsa bîra ragihandî kir me di nav taybetmendîyên bîra ragihandî de anîbû ziman ku di nav danûstandineke ragihandî de pêşve diçe. Wekî di piranîya dîyalogan de jî em dibînin Komkujîya Enfalê wekî bingeha her berteka karakteran xwe dide der.

Azad: "Ka veke."

Reşîd: "Ko çi ye?"

Azad: "Dê vî jî digel xo ben bi rê ve teslîmî Emerîke keyn û dê çîn em."

Reşîd: "Ko dê pihêle wî seyê pîs."

Azad: "Guneh e tinê bimînîte vêrê zanî?"

Reşîd: "Guneh e? Yan em ne guneh în an ne? Enfal ji bîra te çû? Ka birayê te?"

Azad: "Eve biçîk e çi ji van şola nizanît, enfal û van şola eve jê nizanît. Cihê wî bikey da biben gel xo."

Reşîd: "Xudê nayêt!"

Azad dîsa Saddamî siwar dike û ligel xwe dibe û dikeve kolanên taxê û li mala zarokî digere. Ev tax aîdî ereban e. Wekî roja heşrê her kes bi alîyekî de direve û kes guhê xwe nade Azadî. Azad dixwaze teslîmî Amerîkîyan bike lê leşker qebûl nakin. Dibe camîyê lê mela jî qebûl nake. Dema ji camîyê derdikevin seyareya wan ji alîyê alîgirên beesîyan ve tê revandin ku pê birîndarên xwe hilgirin. Azad, Reşîd û Saddam li dû seyareyê dibezin û lingê Reşîd dilikume. Dema lingê wî dilikume rojên wî yên berê tên bîra wî ku lingê wî di bombebaraneke beesê de birîndar bûye û hatîye jêkirin. Bîranînên wî dibin sedema hêrsbûna wî û şeqamekê li binê guhê Saddam dide û dibêjê:

Reşîd: "Xir sûcê te ne Sedamê pîs! Xir sûcê te ne. Here bela xwe ji min bigire."

Dema ku Reşîd vê yekê dibêje mirov dizane ku esasen qesta wî Sedam Hisên e. Ev travmaya wî dikare wekî nimûneyeke *bîra takekesî* were qebûlkirin ku ji serborîyên takekesî pêk tê.

Fîgur 2: Sehneyek ji fîlma Crost The Dust (Perînewe Le Xobar) (2006)

Leşkerên Amerîkî xwe nêzî ereban nakin. Lê li hember pêşmerge û kurdan xweşbîn in. Nemaze dê û bavê Saddam diçin ku pirsa kurê xwe ji wan bikin amerîkî destûrê nadin ku ew nêzî wan bibin. Bavê Saddam aciz dibe û dibêje dîya wî min çend caran got navê wî neke Saddam, bike Evdila bike tiştek din lê te kir Saddam. Çimkî li hember Sedam û şûnmayên wî sehm û tirsek çêbûye. Dema Azad û Reşîd pirsa malbata wî li cîranê wî dikin cîranên wî xwe li nezanîyê didin û jê direvin. Li her dera dera ku şopên Sedam lê hene tê rûxandin an jî şewitandin. Peykerên Sedam ên li taxên ereban hatine hilweşandin, posterên wî yên qerase ku demekê wekî nîşana hêzdarîyê û çavtirsandinê dihatin emilandin tên şewitandin. Ev yek ne ji hêla dijminên Sedam ve di fîlmê em dibînin ji hêla wan kesan ve tên şewitandin ku demekê alîgirên wî bûn û niha ji ber têkçûna wî ji têkçûna xwe jî ditirsin. Çimkî ew bi xwe jî bûne şahidên kiryarên Sedam û fêm kirine ku bûne hevparê hemû kirinên wî yên dijwar û nemirovî.

> Dema ku em ji hêla civakî ve lê dinihêrin, nav wekî rengvedana cîhanbînîyeke gerdûnî û şêwaza jîyanê alîkarîya avakirina bîranînê dikin. Ji alîyekê ve me dikin endamên civaka ku em pê re di nava têkilîyeke nêzîk de ne, ji alîyê din ve jî me dixin nava cîhaneke xwedî bawerîya hevpar. Ligel ku ferhenga (dağarcık) navên kolektîf ji alîyê mekanî ve me bi erdnîgarîyeke berfireh re digihîne hev, ji hêla demê ve me daxilî dîrokeke kûr û şaristanîyeke berfireh dike. (Çelik, 2017)

Nav sembolên zimanî ne ku di nav cîhaneke hevpar a dîrok, kevneşopî û çandê de teşe girtine û nasnameyê nîşan didin. Navên ku di jîyana rojane de navgîna bîranîna bûyer, rewş û leheng, rêber û kesayetên girîng ên dîrokî, neteweyî û olî ne, di heman demê de dînamîzma bîra civakî jî wekî pergaleke navlêkirina fonksîyonel diparêzin. Navên ku em dikarin bi wan re

berdewamîya demkî ya di navbera paşeroj û pêşerojê de li rasteke (dikey duzlem) nasnameyê bişopînin, bîranînê di navbera nifşan de bi awayekî domdar ava dikin. Di vê wateyê de her çand xwedî taybetmendîyên xwe yên cihêreng û xezîneya navan e ku bîranîna wê ya kolektîf zindî dihêlin (Çelik, 2017).

"Bîra tebîetî" ku bi rêya teqlîd û elimandinê xwe dide der, di vê fîlmê de wekî teqlîda rabirdûyê derdikeve pêşberî me. Ji ber ku fîlm behsa serdemeke dîrokî dike û lîstikvanên fîlmê teqlîda kesên dema borî dikin. Hewl didin ku bi rêya vê teqlîdkirinê temsîla dema borî bikin û di nav dema niha de rabirdûyê careke din pêşkêş bikin. Bi taybetî jîyana pêşmergeyan û ya gelê ereb ku piştî hilweşîna dîktarorîya Sedam Hisên çawa diguhere tê nîşandan. Hestyarîya pêşmergeyekî di bomberana artêşa Beesê de birîndar bûyî û malbata xwe winda kirî û ji ber vê yekê jî berteka wî ya li hember ereban tê nîşandan. Li alîyê din dîsa bi heman awayî hêz û hurmeta li hember Sedam Hisên çawa veguherîye tirs û xofeke bêeman jî tê temsîlkirin.

> Halbwachs dîyar dike ku navên takekesan, ji bo ku di nav civak û malbatê de ji bo temsîlkirinê lihevkirin çêbibe, dişibin navlêkirina nesneyan. Navên kesan, bo nimûne navên kesayetên dîrokî, hin bîranên ku di nav ramana giştî ya civakê de binecih bûne tînin bîra me. Her wiha ne ku tenê ji ferhenga navan hatine hilbijartin, her gava ku tên bilêvkirin bi fonetîka xwe dibin xwedî taybetmendîyeke cudaker. (Halbwachs, 2016:211)

Di rêwîtîyê de em her cure şopa şerî dibînin. Erebe û malên dişewitin, zevî û newalên tên bombebarankirin, leşkerên canê xwe ji dest dayî, sîperên şerî, tank û top û helbet li alîyekî jî kêfxweşî heye. Ev tişt hemû *"bîra eşyayan"* temsîl dikin. Ev dîmênên ku sînema pêşkêşî me dike, çi bi rêya mekanên rastîn çi yên çêkirî, çi jî bi rêya cil û bergên gelêrî û leşkerî, portre û gelek eşyayên ku ruh û rastîya serdemê ji me re radigihînin di fîlmê de hatine bikaranîn. Bo nimûne wek potreyê jêrîn yê Sedam ku di serderma serdestîya rejîma Beesê de li gelek deverên Îraq û Başûrê Kurdistanê tên dîtin. An jî lixwekirina cil û bergên peşmergeyan, çarikên reş û kirasên zilaman ku ereb li xwe dikin, dîsa cûrberûrîya çandî ya wê demê pêşkêşî me dikin.

Azad û Reşîd di rê de rastî keşeyek û xwîşka wî tên. Seyareya wan xira bûye û ji wan alîkarîyê dixwazin.

> *Keşe: "Zehmet nebî seyareya man atil bûwa. Legel tan tên heta ew wirdey. Be xom û xuşkekem. Elên gorekî be komal dozratewa. Emêş birayeke man enfaleke ya. Le mêj e em be dû degerên."*

Keşa û xwîşka wî dibin ser komelgorê. Keşa diçe li birayê xwe digere û ristika birayê xwe ya sembola wê xaç e dibîne. Dizane ku birayê wî ne sax e. Azad bi îhtîmaleke biçûk ji bo dîtina bira an jî mamê xwe diçe li ser gorê li şopekê digere. Lê peyda nake û vedigere. Li vê derê wek mekan komelgor ji hêla bîra kolektîf û hesabpirsînê ve gelek girîng e. Kes tên li wê derê bi çarşefên reş û di destê wan de fotorafên windahîyên xwe şînê digirin. Ev jî wek rîtueleke şîngirtinê di nav kurdan de hêj hebûna xwe diparêze. Ji hêla din ve di vê gorê de peydakirina cendekê kurdekî xirîstîyan jî nîşaneyeke wê yekê ye Sedam vê komkujîyê ji ber erebnebûn û misilmannebûna kurdan dike. Ev jî wek sedema sereke ya vê komkujîyê derdikeve pêşberî me.

Fîgur 3: Sehneyek ji fîlma Crost The Dust (Perînewe Le Xobar) (2006)

3.2.1.3. Nirxandina Fîlmê Ji Hêla Hêmanên Bîrê Ve

Dîrok: Fîlm ji hêla hêmanên bîrê pêk tînin ve fîlmeke dewlemend e. Ji hêla dîrokê ve em dibînin ku fîlm ji serî heta binî behsa serdemeke dîrokî dike. Hem ji hêla bikaranîna dîmenên arşîvî ve hem jî ji alîyê xwe yê honakî ve serdemê bi awayekî hûrgilî pêşkêşî bîneran dike.

Mekan: Mekanê Kurdistana Îraqê ye. Di fîlmê em Keleha Duhokê dibînin ku wekî mezintirîn îşkencexaneya rejîma Beesê ye. Dîsa wek mekan cihdana komelgorekê jî wek mekanê bîrê derdikeve pêşberî me.

Ziman: Em dibînin ku piranîya dîyalogan bi Komkujîya Enfalê ve tê girêdan. Lêkera "*enfalkirinê*" li şûna lêkera kuştinê ketîye zimanê kurdên wê demê û ev yek heta îro jî berdewam e.

Dema em tên dawîya fîlmê sîxurên beesî dikevin li pey Azad, Reşîd û Sedam. Ji ber ku dema ji bo peydakirina malbata Sedam dikevin taxa ereban sîxur şikê ji wan dibin. Çimkî du peşmerge ne û li ba wan zarokekî bi navê Sedam heye. Çi kesê tê li hember wan pirsanji wan dikin. Ev jî dibe sedam şikê û dixwazin Sedam ji wan bistînin. Sîxur cil û bergên wekî yên dê û bavê Sedam li xwe dikin. Ji Sedam we ye ku ew dê û bavê wî ne. Ber bi wan ve dibeze. Wê kêlîyê sîxur Azad û Reşîd didin ber guleyan û Sedam direvînin. Reşîd Azadî li pişta seyareyê siwar dike û dixwaze bigihîne nexweşxaneyê. Piştre edî rejîma Beesî bi temamî hildiweşe û sîxur Sedam li nava rêyê dihêlin û direvin. Reşîd di rê de rastî Sedamî tê ku Sedam digirî. Ewilî jê derbas dibe naxwaze wî bibe. Piştre ji ber Azadî lê vedigere û wî jî bi xwe re dibe. Fîlm bi vî awayî dawî dibe.

Fîlma *Perînewe Le Xubar* ji hêla temsîla Komkujîya Enfalê ve gelek keresteyên arşîvî, dîrokî û civakî pêşkêşî me dike.

3.2.2. Memories On Stone (Bîrewerên Li Ser Kevirî) (2014)

3.2.2.1. Kunyeya Fîlmê

Derhêner: Şevket Emin Korki

Çêker: Şevket Emin Korki û Hasan Ali

Senaryo: Şevket Emin Korki û Mehmet Aktaş

Lîstikvan: Hisên Hesen, Nazmî Kirik, Shima Molaei, Ala Riani, Suat Usta

Derhênerê Dîmenan: Torej Aslani

Sala Çêkirinê: 2014

Şîrketa Çêker: Mîtos Fîlm

Mawe: 97 xulek

Ziman: Kurdî (Kurmancî-Soranî)

Cure: Dram-Dîrokî

Dîroka Weşanê: 3 Îlon 2015

Welat: Almanya-Îraq

Mijara Fîlmê:

Hisên û Alan du hevalên zarokatîyê ne. Tekane daxwaza van her du hevalan ew e ku fîlmekê bikêşin. Çimkî li gor Hisên û Alan mirov encax dikare bi rêya sînemayê xwe bigihîne rastîyê û dîsa bi rêya sînemayê dikarin rastîyê rayêxin ber çavan. Ya rastî mirov dikare bibêje ku xwegihandina rastîyê ji bo wan bûye derdek ku tevî gelek zehmetîyan fîlmekê çêdikin. Fîlm bi kurtî behsa du mijaran ji mere dike. Ya ewil jixwe me got zehmetîya çêkirineke fîlmeke kurdî li Kurdistanê ye. Meseleya duyem jî ew e ku rastîyeke kurdan nîşan bidin. Ev rastî jî Komkujîya Enfalê ye ku Enfal yek mezintirîn komkujîyan e ku bi destê rejîma baasê li Kurdistana Îraqê di sala 1988 de li kurdan qewimîye. Ev komkujîya ku hêj bandoreke mezin li Hisên û Alanî dike berê wan dide çêkirina fîlmeke derbarê Enfalê de. Yanî di fîlmê esasen em li du fîlman temaşe dikin. Yek dema fîlmîk e yek jî dema rastîn e. Di her duyan de jî em dibin şahidê hem rabirdû hem jî anihaya Hesen û Alanî.

3.2.2.2. Nirxandina Fîlmê Ji Hêla Cureyên Bîrê Ve

Fîlma Bîrewerên Li Ser Kevirî ji ber ku ji du fîlman pêk tê, yanê fîlm di nav fîlmê de ye, mirov dikare ji bo fîlma duyem, Anfalê bibêje ku bi tevahî nimûneyek e ji bo *bîra mîmemtîk (bîra teqlîdî)* e. Ji ber ku fîlma Anfal yekser temsîla Komkujîya Enfalê dike, yanê bi awayekî teqlîd dike, pênasekirina wê wek *bîra mîmetîk* dê ne şaş be.

Destpêka fîlmê li salona sînemayê Newrozê derbas dibe. Çend kes ji bo ku li fîlma Yılmaz Güney *Yol*ê temaşe bikin li salonê kom bûne. Yê ku nîşandana fîlmê dike jî babê Hisên e. Hisên ji bo ku bangî bavê xwe bike diçe salona sînemayê. Lê xuya ye ku bi awayekî veşartî vê nîşandanê dikin. Serdema ku nîşandana fîlmê tê kirin rastî serdestîya rejîma Beesê tê. Di serdestîya vê rejîmê derbarê kurdî û kurdbûnê de hema her tişt qedexe ye. Em bi saya dîyalogên di navbera karakteran de derbas dibin ji vê yekê haydar dibin. Ev dîyalog rola "*bîra ragihandî"* ya di bîranîna civakî de derdixe pêş. Nemaze ev dîyaloga di navbera Hisên û babê wî de derbas dibe jî şert û mercên serdemê neql dike:

"Eve çi film e?"

"Filmê Yol, kurdî ye. Here rîne xwar berê xwe bideyê. Behsa vî filmê neke li çi erda ha! Baş e?"

Fîlma *Yol* dest pê dike û piştî demekê leşker bi ser salona sînemayê de digirin û her kesê di salonê de bi guleyan dikujin. Hisên jî bi destê beesîyan kuştina bavê xwe dibîne û yekem

travmaya wî ya zarokatîyê bi vî awayî dest pê dike. Dema ku kesên li salona sînemayê tên gulebarankirin em dibînin ku sehneya fîlma *Yol*ê ya ku serdegirtina malên kurdan ji hêla leşkerên tirk ve tê nîşandan. Em ê heman sehneyê di dewama fîlma Anfalê de ku Hisên derhênerîya wî dike bibînin ku leşkerên rejîma Beesê bi heman miameleyê li kurdên Îraqa Kurdistanê dikin. Mirov dikare bibêje ku Hisên dixwaze bi rêya çêkirina fîlma Anfalê di serî de kuştina bavê xwe û komkujîyeke mezin rayêxe ber çavan. Dixwaze şahidîya xwe bi rêya sînemayê bîne ziman. Çimkî ev rastî travmaya wî ya zarokatîyê ye. Dixwaze vê yekê parve bike ku baş bibe. Yanê dikare were gotin ku fîlm li ser bîreke negatîf ava dibe.

Fîlma yekem jî behsa zehmetîya çêkirina fîlmeke kurdî li Kurdistanê dike. Wekî ku tê zanîn kurdan wek gelekî pir dereng sînema nas kirîye. Hisên dixwaze bi tercîhên xwe, xwe dirêjî binhişê kurdan yê kurdînîyê bike. Lewma bi vê rêyê hem ji bo xwe rêyekê peyda dike hem jî dixwaze kurd hestên xwe bînin ziman. Çimkî dema ku mesele bû kurdayetî dê ji gelek astengan bi rehetî derbas bibe. Dê ji gelê herêmê piştgirîyeke jidil bibîne. Hestê netewayetîyê xwe li vir nîşan dide. Bo nimûne dema ku ji bo fîlma Anfalê lîstikvan tên hilbijartin pirsên ku ji endaman tên kirin muhîm in. Pirsên tên kirin dikin ku mixatabên pirsan vegerin rabirdûya xwe û wan serborîyên xwe bînin bîra xwe. Dîsa bi rêya çend dîyalogan em dikarin vê îdîaya xwe piştrast bikin:

Hisên: "Te bi xwe Enfal dîtîne?"

Fîguran 1: "Belê min ê dîtîn û birayekê min jî yê li enfalê hatîye kuştin."

Hisên: "Kî dê, li vê qelehê?"

Fîguran 2: "Mala me bi xo êk ji wan mala bûye yê hatine enfalkirin. Birayê min, pîra min bapîrê min anîbûne vê qelehê."

Hisên: "Te nevêt tu temsîla bo nimûne birayê xo bikey ku li vê qelehê de hatîye kuştin?"

Fîguran 2: "Gelek ez hez dikem."

Hisên: "Hizir ke noke eskerê Sedam tu û birayê te hîn her duk yêt girtîn û destêt hewe yêt girê dayîn û hîn yêt înane vê qelehê, cihê noke ez û tu lê û dê birayê te ben pêş çavê te remîn? Hesta te dê çi bît, tu dê çi key wê gavkê?"

Fîguran 3: "Bijît Kurdistan, bimrît Beis! Ya baş bû seyda?"

Hisên: "Şêro te bo divêt tu li gel me şol key, ma meaşê te ne yê baş e?"

Fîguran 3: "Belê wila seyda yê baş e. Bes pa min divêtin ez jî xizmeta Kurd û Kurdistanê bikem da xelik me jî binîyasîtin."

Ev dîyalog jî dikare wekî nimûneyeke *bîra ragihandî* were qebûlkirin. Kesê ku diaxive ji ber ku rasterast bûye şahidê komkujîyê bîranînên wî zindî ne û bi awayekî xwezayî bertek û nîyeta xwe dide der.

Fîgur 4: Sehneyek ji fîlma Memories On Stone (Bîrewerên Li Ser Kevirî) (2014)

Prodîksîyona fîlmê Kurdistan Action e. Lê ji hêla aborî ve têra çêkirina fîlmekê nake. Çimkî piştî ku fîlm hat çêkirin divê were temaşekirin û bazareke wê çêbibe. Lewma Alan dixwaze serlehengê fîlmê yê mêr Roj Azad bilîze. Roj Azad li Ewropayê stranbejêkî navdar ê kurd e. Tu eleqeya wî bi lîstikvanîyê tune ye. Lê ji ber navdarîya wî Hisên di serî de qebûl neke jî piştre bivê nvê qebûl dike. Di vê heynê de keleh ji bo dekora fîlmê tê amadekirin. Sêdar, poster û peykerên Saddam li hewşa kelehê bi cih dikin. Dîsa li vê derê derhêner dixwaze mezinahîya Komkujîya Enfalê tim derxîne pêş. Lewma dixwaze gelek li hewşê kom bibin heman atmosferê bi awayekî ava bike. Ev dîyaloga li jêr yekser nimûneyeke *bîra teqlîdî* ye.

Hisên: "Alan ji bo dîmena Enfalê lazim e em du hezar kesan bînin vê derê."

Alan: "Du hezar kes?"

Hisên: "Ma ev hewş bi deh kesan tijî nabe."

Alan: "Hisên du hezar kes ti zanî xwarina wan tenê çiqas pere dike?"

Hisên: "Alan gava tu behsa jenosîda miletekî dikî ti nikarî vê yekê bi sed kesan yanî nîşan bidî. Yanî ev ne rastî ye."

Di fîlma Bîrewerên Li Ser Kevirî de em dikarin bibêjin hewla avakirina civakeke nû tê dayîn ku Benedict Anderson di pirtûka xwe ya bi navê Hayali Cemaatler (*Cemaetên Xeyalî)*[3] de behs dike. Ev civaka nû xwe li ser rabirdûya xwe ya negatîf ava dike. Lê bi motîvasyoneke êrênî. Her kes hewl dide ku di fîlma derbarê Enfalê de bibe xwedî rolekê û piştgirîyê bide çêkirina fîlmê. Çimkî ev kes hemû an rasterast an jî nerasterast bûne mexdûrê vê komkujîyê. Hewla nîşandan û temsîlkirina êş û azarên di komkujîyê de hatine serê wan, kêm jî be dê dilê wan rehet bike. Dema Anderson dibêje "*Netew tişteke xeyalî ye, ji ber ku endamên neteweya herî biçûk jî dê endamên din nas nekin, li ser piranîya wan tiştekî nebihîzin lê dîsa jî xeyala tevahîya wan dê di hişê her yekî de her bimîne.*" Yanê mirov dikare bibêje dibe ku hemû endamên civakê ji hevdu haydar nebin an jî ji bo meseleyên rojane nekarin alîkarîya hev bikin. Lê dema mesele dibe bûyereke netewî an jî civakî, hemû endam dikarin li ser heman xetê ji bo heman armancê piştgirîya civaka xwe bikin. Dîsa bangawazîya Kurdistan Actionê ji bo vê yekê dikare bibe mînak.

Agahdarî: Kurdistan action rabûyîne duristkirina filmekî bi navê enfal ji derhênana mamosta Hisên Hesenî ye. Gelî xelkê welatparêzê kempê, pedivî ye em hemû harîkarîya vî filmî bikeyn da ku dumahîk bêtin bo hesteke netewayetî. Ev filme li ser zulm û zordarîya beesîyan e hember miletê kurd.

Pirsgirêka din jî peydakirina serlehenga jin a fîlmê ye. Ji bo peydakirinê vê yekê bangawazîyekê li ser radyoyê diweşînin. Ev bang jî bi kurtî wiha ye:

"Ev enfale ji hêla rejîma Seddamî li ser gelek kurdan hatîye bicihînan û tê de sed û heştê û du hizar bûyîne qurbanî. Û dê bîte çîroka filmeke sînemayî bi navê Enfal. Stafên vê filmê hemû ji çar parçên Kurdistanê ne. Lê belê hêşta ektereke jin ji bo vî filmi peyda nekirine."

Keçeke bi navê Sinûr vê guh li vê bangawazîyê dibe û ji bo ku di vê fîlmê de bilîze diçe keleha ku fîlm lê tê çêkirin. Çimkî wê jî di Komkujîya Enfalê de babê xwe ji dest daye. Bi vê hîsîyatê dixwaze bibe şahidê tiştên hatine serê babê wê û van nîşan bide. Sînûr dema diçe kelehê leqayî lîstikvanekî di rola beesîyekî de dilîze tê. Ji ber ku ji nişka ve derdikeve pêşîya wê gelek ditirse. Çimkî Sînûr di zarokatîya xwe de ligel dê û bavê xwe li kelehê hatîye girtin û bûye şahidê qirkirina li vê kelehê hatî kirin. Li vê derê em dibînin travmaya zarokatîya wê bandora xwe diparêze.

[3] Anderson, Benedict, Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması, Wer: İskender Savaşır, Metis, İstanbul, 2017.

Sînûrê tecribeya sînemagerî û lîstikvanîyê tune ye.

Hisên: "Sînûr Xan eme carî yekem e têy bo naw sînema an le pêş te kar kirdûwa?"

Sînûr: "Nexêr, karim nekirdûwa."

Hisên: "Ey derbarê em fîlme çi dezanî?'

Sînûr: "Her ew şitêne kê le ixbar dersbasî ekira. Ke çîrokî kiçeke le Enfal."

Ji ber ku babê Sînûrê tune ye Sînûr ji Hisên dixwaze ji mamê wê destûrê bigire. Lê belê babê Sînûrê vê yekê qebûl nake. Her çiqas Hisên û Alan bibêjin ev fîlm derbarê Enfalê de ye jî mamê wê qebûl nake û dibêje ez Enfalê baş dizanim lê karê me bi sînemayê tune ye. Hîwa jî kurmamê Sînûrê ye û dixwaze ligel Sînûrê bizewice. Sînûr jî ji bo ku bikare di vê fîlmê de bilîze daxwaza zewacê ya Hîwa qebûl dike.

Li bajarî tenê wek mekan Sînemaya Newrozê heye ji bo nîşanadan fîlman. Lê ji ber ku gel eleqeyê nîşanî sînemayê nade, xwedîyê salonê dixwaze wê derê bike loqenteyeke xwarinên tirkan çêdike. Dema ku Hisên vê yekê seh dike ji bo ku li hember vê yekê derkeve diçe Sînemaya Newrozê. Wekî me di destpêkê de gotî babê Hisên li vê salonê hatibû kuştin û Hisên jî bibû şahidê vê yekê. Lewma piştî gelek salan travmaya Hisên careke didin xwe dide der. Naxwaza ev mekanê bîranînên wî tune bibe.

Fîgur 5: Sehneyek ji fîlma Memories On Stone (Bîrewerên Li Ser Kevirî) (2014)

Mamê Sînûrê dema ku dibihîze Sînûr di fîlmê de dilîze radibe diçe kelehê. Wê hingê sehneya fîlmê li ser îşkencedana beesîyekî ya li ser jinekê tê kêşan. Mamê Sînûrê dema tê dibîne aciz

dibe û hewl dide ku destê xwe li Sînûrê rake. Wê heynê lîstikvanê rola beesîyekî dilîst dikeve navberê ku mamê wê li Sînûrê nede. Mamê Sînûrê jê re dibêje: "*Bikêşewe dest me nede beesîyê pîs*!" Ev berteka wî jî dîsa ji rengvedana rabirdûya wî ye. Çimkî bixwe jî dizane êdî bees nemaye. Tevî evqas pirsgirêkan Sînûr dev ji rola xwe bernade. Ev yek ji bo Hisên dibe meraq û jê dipirse:

Hisên: "Sînûr Xan?"

Sînûr: "Belê."

Hisên: "Bo jîyanê xo têk didey bo em fîlme?"

Sînûr: "Kak Hisên le min jî wîstim eme pêt bidem belam ku her kat çênebû."

Hisên: "Eme çi ye?"

Hisên: "Hez dekem bixwênin." (Rojnivîska babê xwe dide Hisên)

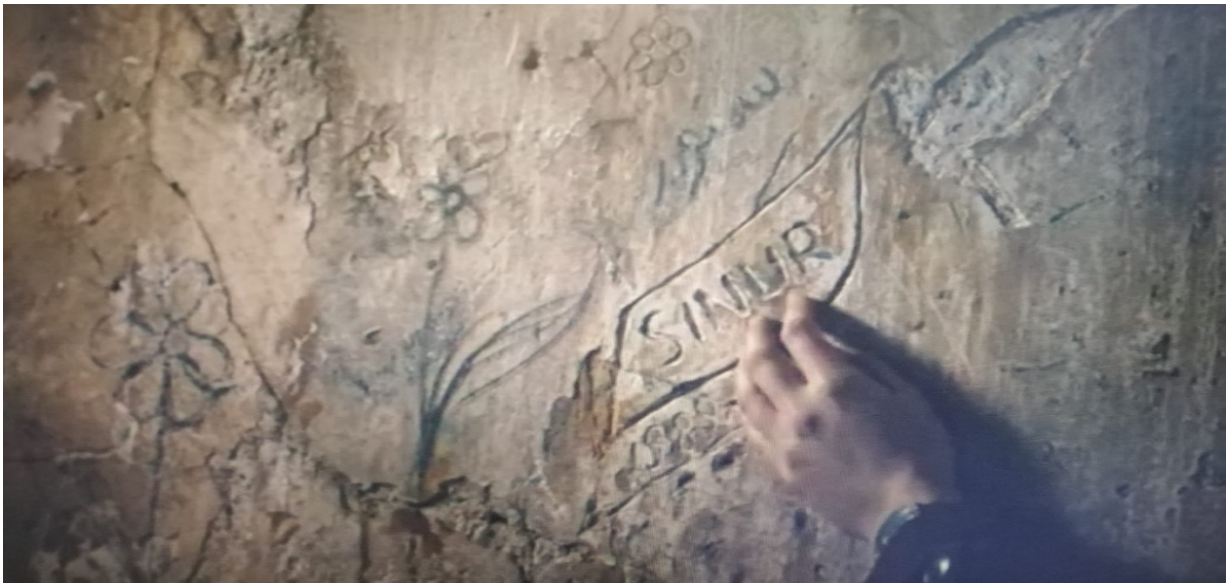
Dema Hîwa dibîne ku Sînûr û Hisên tenê ne û diaxivin diheside. Roja din diçe cihê fîlmkêşanê û bi çekê Hisên birîndar dike. Hisên dema li nexweşxaneyê tê tedawîkirin rojnivîskê dixwîne û gava ku Sînûr ji bo serdana wî diçe Hisên dîsa jê dipirse:

Hisên: "Ew kiça hewt salî ke legel dayk û bawkî le em qela xot î?"

Sînûr: "Belê."

Hisên: "Ma ew zîndaneke ême teswîrî ekeyn bawkî le wê kujrawa?"

Sînûr: "Çend roj pêş destnûseke bawkim bînîm be ser dîwar."



Fîgur 6: Sehneyek ji fîlma Memories On Stone (Bîrewerên Li Ser Kevirî) (2014)

Wekî me di destpêkê de gotî fîlm bi nîşandan fîlma Yılmaz Güney Yolê dest pê dike. Em dibînin ku derhêner Korkî xwestîye behsa du rabirdûyan ji me re bike. Yek wekî me gotî Enfal e. Ya din jî wek sînemagêrekî temsîla rabirdûya sînemaya kurdî ye. Dema Hisên di nexweşxaneyê de radizê fîlm bi mecbûrî nîvco dimîne. Hevalê wî Beşîr ji bo xilaskirina fîlmê dikeve şûna Hisênî. Fîlm bi vî awayî diqede. Lê esasen Alan naxwaze Beşîr vê yekê bike. Çimkî ev xeyala wî û Hisên bû. Vê nerazîbûna xwe jî bi van hevokan tîne ziman:

> *Alan: "Xêre tu jî bû Yılmaz Güneyê duyem? Wî di hefsê da fîlm xilas kir tu jî dixwazî li nexweşxanê xilas kî? Ev jî Şerif Görenê te ye?*

Fîlma *Yol* dema ku Yılmaz Güney li girtîgehê radizê ji hêla Şerif Gören ve tê kêşan. Wekî me da zanîn derhêner bi awayan berê me dide rabirdûyê.

Bîra eşyayan jî di fîlmê de berbiçav e. Lixwekirina cil û bergên beesîyan, amadekirina hewşa qelehê, hebûna tangan, leşkeran û mirovên hatine zindankirin jî dîsa *bîra eşyayan* ava dike ku ji atmosfera dema karesatê were nîşandan.

3.2.2.3. Nirxandina Fîlmê Ji Hêla Hêmanên Bîrê Ve

Mekan: Mekanê fîlma Anfalê keleheke gelek mezin e ku Sedamî li Duhokê wek îşkencexaneyeke sawdar bi kar dianî. Ev mekan mekaneke rastîn ya bîra kurdan e. Heta dûmahîya Komkujîya Enfalê di kelehê de gelek kurd hatine kuştin, gelekan îşkenceyên dermirovî dîtine û gelek kurd serwinda bûne. Dîsa ev mekan hem ji hêla çêkirina hişmendîyeke kolektîf hem jî ji hêla avakirina fîlmê, li ser mekanên rastîn xwedî girîngîyeke mezin e. Dîsa Sînemaya Newrozê ji bo fîlma yekem mekaneke rastîn e ku kuştina babê Hisên ji hêla rejîma Beesê ve wekî destpêka travmaya Hisên tê nîşandan.

Mekanên bîrê hema dikare bê gotin ku her tişta derbarê rabirdûya civakê de an jî sembol û wateyên ku rabirdûya berbehs di xwe dihewînin vedigirin. Bi saya van sembol û mekanên bîrê, takekes xwe wekî parçeyekî civak an jî netewa ku lê dijî hîs dike. Kesên ku van mekanan zîyaret dikin hem ligel rabirdûya ku ne aîdî wan e û tune ye û hem jî di nav dîrokeke jinûve hatî nivîsîn de ligel hevdu û civaka xwe tên ba hev (Keskin, 2017:156).

Dîrok: Fîlm ji ber mijara xwe fîlmeke dîrokî ye ku behsa Komkujîya Enfalê dike. Ji ber ku Komkujîya Enfalê di warê dîmenî zêde ne xwedîyê keresteyan e ku kesên din jê haydar bibin. Loma ev fîlm her çiqas honakî be jî xwe dispêre rabirdûyeke rastîn dikare wekî belgeyeke dîrokî ya sînemayî were qebûlkirin.

Ziman: Derhêner dixwaze Bi rêya dîyalogan bîreke daxwazkirî were avakirin. Wekî di kurteya fîlmê de jî me anî ziman Hisên û Alan dixwazin rastîya Komkujîya Enfalê rayêxin ber ber çavan. Lewma di her du fîlman de jî her tim ev mijar tê dupatkirin.

Piştî ku fîlm diqede dem tê ser nîşandana fîlmê. Ji ber ku salona Newrozê hatîye girtin fîlm li hewşa kelehê tê nîşandan. Di dema nîşandanê de jî gelek pirsgirêk derdikevin. Ceyran qut dibe û baran tê. Kesên ku ji bo temaşekirinê ji ber van kêmasîyan radibin û diçin. Li wê derê tenê Sînûr, Hisên, Alan, Beşîr, Hîwa û çend xebatkarên fîlmê dimînin. Lê tevî van pirsgirêkan hemûyan rûyê hemûyan dikene. Ji ber karîne rastîya xwe berçav bikin. Fîlm bi vî awayî diqede.

3.2.3. Whisper With The Wind (Sirta Lagal Ba) (2009)

3.2.3.1. Kunyeya Filmê

Derhêner: Shahram Alidi

Çêker: Shahram Alidi – Taw Film

Senaryo: Shahram Alidi

Lîstikvan: Omar Chawsin, Maryam Boubani, Fakhr Mohammad Barzani, Valid Marouf Jarou, Bistoun Ali Ghadr

Derhênerê Dîmenan: Torej Aslani

Şîrketa Çêker: Wezareta Çandê ya Herêma Kurdistanê

Mawe: 77 xulek

Ziman: Kurdî (Soranî)

Cure: Dram-Dîrokî

Dîroka Weşanê: 2009

Welat: Îran

Muzîk: Gelêrî

Mijara Fîlmê:

Dîktorîya Sedam Hisên êdî li her derê welatî belav bûye. Her tişt di bin kontrola rejîmê de ye. Herêma ku kurd lê dijîn çareyek hatîye peydakirin. Kesekî extîyar bi navê Mam Baldar wek navbeynkarekî ragihandina di nav kurdan de pêk tîne. Wek veguhêzerekî kar dike û ji vî karî pereyan qezenc dike. Li herêmeke gelek berfireh vî karî dike. Lê karê xwe ne bi nivîskî bi tomarkirina dengan dike. Dengê daxwazkaran qeyd dike û ji bo kesên ew dixwazin dibe. Lê di van rêwîtîyên xwe de dibe şahidê zilma beesîyan a li ser kurdan. Mam Baldar ji her beşa civakê ji her kesî nameyen vediguhêzîne. Hin nameyên ku Mam baldar vediguhêzîne rewşa polîtîk a serdemê nîşanî me didin. Mam Baldar hin ji nameyan dibe ser gora şêxekî, hinekan jî ji bo kesên taybet dibe ku kesên dengê xwe qeyd dikin dixwazin rasterast bigihîne wan (Alidi, 2009).

3.2.3.2. Nirxandina Fîlmê Ji Hêla Cureyên Bîrê Ve

Fîlm bi meşa komeke mirovan a girseyî dest pê dike ku di destê wan de kevirên goristanê hene. Ji dîyaloga di navbera Mam Baldar û xanimeke ji girseyê tê fêmkirin ku goristan ji hêla leşkeran ve hatîye talankirin. Di berdewamîya axaftinê de jî mirov ji rewşê haydar dibe ku mesele bes ne ji bo petrolê rûxandina goristanan e. Ji komkirina mirovan û valakirina gundan mirov dikare bibêje ku Komkujîya Enfalê gavên xwe yên ewil diavêje. Ev dîyaloga li jêr hem girîngîya goristanan ya ji bo kurdan nîşanî me dide ku mekaneke pîroz e hem jî ji hêla ragihandina rewşê ve mînakek e ji bo *bîra ragihandî*.

Xanim: "Leşkeran duhî êrişî goristana şehîd û pêşewayên me kirîye. Dema em hatin wan kevirên gotistanan dirûxandin. Di vê şeva mibarek de goristan talan kirin."

Mam Baldar: "Hey hewar!"

Xanim: "Me qîr da wan û ji wan re got rêzê li pêşengên me bigirin. Ji me re gotin kevirên goristana xwe bibin. Çimkî tekane tişta di destê me de mayî ev bû. Min ji yekî wan pirsî, çima?"

Xanim: "Wî got ji bo petrolê ye."

Mam Baldar: "Petrol? Li kî derê ye?"

Xanim: "Li bin goristanê."

Mam Baldar: "Hey hewar!"

Xanim: "Heta goristan jî ne pîroz in! Bihêle çi dixwazin bila wê bikin. Yên dijîn kom dikin, gundan vala dikin. Lê kurd dê xwe ragirin. Bi izna Xwedê dê her ser bikevin û her bijîn!"

Peyamên Mam Baldar ji gelên herêmê tomar dike ji li ser daxwaza wan, peyaman ji bo Şêxê Pîroz dibe. Piranîya van peyaman derbarê jîyana mirovên herêmê û rewşa polîtîk de agahîyan didin me. Ji nameyan tê fêhmê ku Şerê Kendavê di nav Îran û Îraqê de dest pê kirîye û gelek ciwanên kurd jî ji ber mecbûrîyeta leşkerîyê çûne şerî. Ev ciwan an hatine kuştin an jî serwinda ne. Ku du ji van ciwanan jî kurên Mam Baldar in. Ev peyam dîsa dikarin ji bo *bîra ragihandî* bibin mînak.

Peyam yek: Kurê min ji bo şerê Îran û Îraqê birin leşkerîyê. Ew winda bû. Heta niha tu agahî ji wî tune ye. Ez vê peyamê dişînim. Navê kurê min Ferhad Reşîd e. Bejna wî 170 cm ye. Hinekî bejinbilind e. Esasen ne zêde qelew e ne jî zeîf. Pirça wî kurt e, dirêj nîne. Ez ji hevalên te rica dikim dema ku agahîyek standin bila me haydar bikin.

Peyam du:Ya şêx daxwazeke min heye. Ew hatin û wan kurê min kelepçe kir û çavên wî girê dan. Ew li erebeyekî siwar kirin û birin. Ez dixwazim careke din wî bibînim, baş himbêz bikim û têra xwe bêhn bikim.

Peyam sê: Ez rêzê li hêza te digirim ku hêza te me diparêze. Ya şêx dilê babê Esmerê xweş bike. Esmer dermanê rihê min e. Ev heft sal in ez çaverêyê wê me ku vegere. Pêxember me dîsa bigihîne hev.

Peyam çar: Ey xudê ew dê mêrê min daliqînin. Ey xudê ez ê çi li van biçûkan bikim? Ey xudê tu bide xatirê vî şêxî. Ez çi bikim ev biçûke birsî ne ez çi bikim ey xudê tu harîkarîyê bide. Mêrê min bîne mal an jî lê miqate be.

Pêşmergeyekî bi navê Şemal daxwazekê ji Mam Baldar dike. Têkilîya di navbera gel û pêşmergeyan de ji hêla rejîmê ve hatîye qedexekirin. Pêşmergeyan li hember rejîmê çek hildaye. Gelê li herêmê bi rêya temîrkarekî radyoyan peywendîyekê di navbera gel û pêşmergeyan de ava dike. Her kes radyoya xwe dibe li ba temîrkarî û dixwaze frekansa Radyo Pêşmergeyê ji bo wan eyar bike. Daxwaza Pêşmerge Şemal wiha ye.

Şemal: "Van rojan dê zarokekî min çêbibe. Ez nikarim herim wê derê tu dizanî. Eger ez û pêşmerge herin wê derê dê ji bo gelê li wê derê bibe talûke. Lewma ji te dixwazim ku tu piçekê dengê giryana zarokê min ji bo min qeyd bikî. Piştre pereyê wê çi be ez ji bo xizmeta te amade me. "'

Mam Baldar: "Behsa pereyan neke. Kurê min ligel kurê we şehîd bû. Xwîna wî tevlî xwîna we bû. Pereyan wernagirim û behsa pereyan neke.

Mam Baldar li ser daxwaza wî dikeve rê ku biçe mala Pêşmerge Şemal. Di rê de rastî komeke jinan tê ku bi keviran goreke sembolîk li ser rê ava kirine û li benda Mam Baldar sekinîne. Ev jin yeko yeko navê kesûkarên xwe yên winda dibêjin ku ew bibe ba şêx û şêx alîkarîya wan bike. Em dibînin ku her ku diçe hejmara jinan zêde dibe. Tevahîya jinan çarikên reş li xwe kirine û şînê digirin. Wekî destpêka fîlmê de be behsa talankirina goristanan kiribû lê niha jî em dibînin ji ber ku kurd tên serwindakirin goristanek jî tune ye lewma goristaneke sembolîk hatîye avakirin. Mirov dikare bibêje ku Mam Baldar di roleke sembolîk de ye. Ji bo berçavkirina rewşa polîtîk û dijwar ya li Herêma Kurdistanê, şahidbûna Mam Baldar wekî bîrekê her ku diçe bêhtir çarçoveya xwe fireh dike û şahidîyên di tûrika xwe de yek bi yek derdixîne meydanê.

Fîgur 7: Sehneyek ji fîlma Whisper With The Wind (Sirta Lagal Ba) (2009)

Di sehneyekê de dema Mam Maldar vedigere rastî leşkerên beesî tê. Ji tirsan ji nişka ve kaseda sirûda netewî ya Îraqê li ser teyîbê lê dide. Piştre silavê dide leşkeran û bêpirsgirêk ji wan derbas dibe. Mam Baldar bi xwe re hevalekî xwe jî dibe. Hevalê wî diçe daweta

hevalekî xwe. Demekê Mam Baldar jî li dawetê temaşe dike û diçe ser rêya xwe ku here Mala Pêşmerge Şemal. Mam Baldar piştî ku dengê zarokê Pêşmerge Şemal qeyd dike û vedigere dibîne ku qada dawetê ji hêla leşkeran ve hatîye tarûmarkirin. Kes li wê derê nemaye. Nayê zanîn ka sax in, birîndar in an mirine. Dema gav bi gav vedigere û heta mala xwe tê, dibîne ku her rêya ku jê derbas bûyî her kesê ku rastî wî hatî û heta jina wî rastî êrîşên bombeyî hatine û tev hatine qetilkirin.

Fîgur 8: Sehneyek ji fîlma Whisper With The Wind (Sirta Lagal Ba) (2009)

Di fîlmê de sahneyeke din jî heye ku divê mirov behsê bike. Gelek mirov ku ji, jin, zarok, zilam û extîyaran pêk tên li dereke wekî çadirê rûniştine û guh didene jineke extîyar ku behsa Destana Gilgamêş dike. Ev sahne jî ji bo *bîra çandî* nimûyeke sereke ye. Destan, behsa dîrokeke efsanewî dike ku mirov nikare xwe bigihînê. Rabirdûyeke teqez û efsanewî tê neqilkirin ku bi hemû kodên xwe ve hatîye qebûlkirin. Ev taybetmendîyên bîra çandî di vê vegotinê de jî xwe dide der ku derbarê rabirdûya efsanewî ya kurdan de bi şibandina Destana Gilgamêş agahîyan dide me.

> *Destana gilgamêş: Kurd wekî Gilgameş li nemirîyê digerîyan. Belê kurd bi ser keftin. Ew wekî Gilgameş bêumîd nebûn. Li ser ax û bostanê xwe namirî peyda kir. Kurdan gelek êş kêşa. Ji bo ku di nav aşitîyê de bijîn hilkêşane çîyan û lûtkeyên bêhempa ji xwe re kirine xanûmal. Wan ji axa kendalan gul û sosin gihandin. Bi vî awayî çîya û newal ji xwe re kirin wargeh û xemilandin. Lê belê aramîya wan têk çû. Îskender û moxol jî di nav de gelek hêz û neteweyan êriş birin ser vî welatî. Gund û bajar, bax û baxçe, çîya û newal şewitandin. Û kurdan tenê berxwedana jîyana xwe dida. Nexwestin bersivê bidin wan. Tekane daxwaza wan peydakirina*

nemirîyê bû. Careke din vegerîyane deştan. Darên gûzan biçînin, heywanên xwe bidoşin, stranên xwe bibêjin û evîna xwe bijîn. Kurd wekî destana Gilgameş li nemirîyê digerîyan. Nemirîya kurdan li nav şaxan de ye. Di nav belg û gulan da ye. Zarokên min di nav şerî de li dû nemirîyê bigerin. Ev e lawjeya nemiran tomar kirî. Ev e mêjûya kurdan. Ji wan nemiran Şêx Evdilseam Barzanî, Şêx Seîdê Pîran, Şêx Mehmûdê nemir û Qazî.

Mam Baldar herî dawî ji hêla leşkerên rejîmê ve tê binçavkirin. Haya rejîmê jê çêbûye ku di navbera gel û pêşmergeyan de ragihandinê dabîn dike. Dema ku Mam Baldar ligel gelek welatîyan li pişta qamyonekê tê siwarkirin û wî ji bo lêpirsînê dibin cihekî dibîne ku gelek kesên din jî hatine binçavkirin û di nav wan de temîrkarê radyoyan jî heye. Mam Baldar piştî tê lêpirsînkirin tê berdan û diçe ku dengê zarokê Pêşmerge Şemal li se radyoyê bide guhdahkirin. Mebesta Mam Bldar ji vê yekê ew e ku dema ku gel ji Radyo Pêşmerge guh li dengê zarokî bû, tevî vê komkujîyê dê ji bo gel bibe hêvîyek.

Leşkeran temîrkar bi darekê ve girê daye û jê dipirsin ku karê eyarkirina frekansa Radyo Pêşmerge ew dike an na. Ligel vê yekê ji bo ku sînyala radyoyê bikêşe û îspat bikin ku frekansa Radyo Pêşmerge hatîye eyarkirin, hemû radyoyên ji welatîyan standine bi heman darê ve dialiqînin. Tevî hemû pirsan temîrkar tewanên ku lê têne barkirin qebûl nake û leşker ji bo ku bi wî awayî bimire wî ji darê venakin û wisa dihêlin û diçin. Dema her kes belav dibe ji hemû radyoyên bi darê ve daliqandî dengê girîya zarokê Pêşmerge Şemal tê. Her wiha li hemû deverên Kurdistanê, li çîya, li malan û li çayxaneyan ev deng di heman demê de tê bihîstin. Fîlm bi vî awayî diqede.

Fîgur 9: Sehneyek ji fîlma Whisper With The Wind (Sirta Lagal Ba) (2009)

3.2.3.3. Nirxandina Fîlmê Ji Hêla Hêmanên Bîrê Ve

Mekan: Fîlm her çiqas fîlmeke honakî be jî ji hêla mekanên bîrê ve dewlemend e. Her çiqas em di fîlmê cihê ku pêşmerge lê ne nebînin jî em dizanin ku ew li çîya ne û xwe spartine çîyayan. Çêkirina goristaneke sembolîk dîsa ji bo mekanên bîrê nimûneyeke girîng e. Tevî ku em dizanin têde tu term tune ne, di Komkujîya Enfalê de gelek kes bi awayekî komî hatin hatin qetilkirin û bi awayekî komî di komelgoran de hatin binaxkirin. Her wiha ev gora sembolîk sembol e ji bo kesên serwinda. Di komkujîyê de gelek kes hatin kuştin lê belê hêj jî aqubeta wan nedîyar e. Çêkirina komelgoreke sembolîk ji bo kesên şûnda mane wekî delîl û hêvîyekê ye. Peydanebûna kesên serwinda, bi îhtîmaleke biçûk be jî hêvîyê dide yên şûnda mayî û wekî ji hêla kuştina wan û nîşandana mezinahîya komkujîyê ve jî delîlek e.

Dîrok: Fîlm ji hêla naveroka xwe ve ji dîrokê têr dike. Têde em hem rastî dîrokî devkî tên hem jî rastî şahidîyan tên. Ji hêla karakterên xwe ve jî fîlmeke dîrokî ye ku karakterên wê çi gel çi jî leşker temsîla aktorên sereke yên Komkujîya Enfalê dikin.

Ziman: Zimanê fîlmê jî zimaneke sembolîk e. Tiştên ku bi rêya dîyalogan ji me re tên neqilkirin yek bi yek sembol in ku derbarê serdemê de serbendan didin me û dikin ku bi rêya van sembol û serbendan palpişta meseleyê û hûrgilîyên din, vegerin bîra xwe û tiştên veşartî bi bîr bînin.

3.2.4. Apres lé chute (Piştî Ketinê) (2009)

3.2.4.1. Kunyeya Fîlmê

Derhêner: Hiner Saleem

Çêker: Mehmet Aktaş

Senaryo: Hiner Saleem

Lîstikvan: Nazmi Kırık, Marisa Commandeur, Ferhad Feqî, Fehmi Mihemed Saleem

Derhênerê Dîmenan: Emre Erkmen-Andreas Sinanos

Sala Çêkirinê: 2009

Şîrketa Çêker: Mîtos Fîlm

Mawe: 61 xulek

Ziman: Kurdî-Erebî-Almanî

Cure: Dram

Muzîk: Çarnewa - Gelêrî

Dîroka Weşanê: 15 Nîsan 2009

Mijara Fîlmê:

Fîlm behsa komeke hevalên kurd dike ku ji ber dewleta Îraqê revîyane û li Almanyayê dijîn. Roja ku dîktatorîya Sedam Hisên hildiweşe, ji bo ku şahîyekê bikin li mala Azad kom dibin. Her kes gazî yekî dike. Bextîyar jî gazî hevalên xwe yên ereb dike ku yek ji wan şiî ye yek jî sinî. Ji bilî van gazî çend hevalên xwe yên bîyanî jî dikin. Bi dahol û zirneyê dest bi şahîyê dikin. Carna bi xwe jî stranan dibêjin û pêre meyê vedixwin. Ji ber mey, govend, reqs û stranan sergêj û sermest dibin. Ev sergêjî dike ku di navbera wan de nîqaşên sinitî û şiîtî, erebbûn û kurdbûnê rû bidin. Lê şahîya wan ji ber agahîya ji wan re hatî nîvco dimîne. Derbarê hevalê wan Aso de gelek belge digihêjin destê wan ku li gor van belgeyan Aso xayîn e. Fîlma ku bi şahî û pîrozbahîyê destpêkirî bi vê agahîyê vedigere şînê.

3.2.4.2. Nirxandina Fîlmê Ji Hêla Cureyên Bîrê Ve

Fîlm bi nîşandana dîmenên derbarê ketina Sedam Hisên de dest pê dike. Em van dîmenan li ser dîwarê mala Azad bi rêya sînevîzyonê dibînin. Em di van dîmenên arşîvî de kêfxweşî û şahîya gel, hatina leşkerên amerîkî li Bexdayê û xistina peykerê Sedam Hisên dibînin. Ligel van dîmenan car caran jî nûçeyên derbarê vê yekê de tên nîşandan. Her wisa li ser ekranê em hin dîmenên Sedam Hisên ên berî ketina wî jî dibînin. Ev dîmen dikarin wekî nîşandana destpêka operasyona Enfalê werin dîtin. Çimkî di axaftineke xwe de Sedam Hisên wiha dibêje:

> *"Bi izna Xwedê em ê li hember dagirkirina dagirkeran têk neçin. Bila gelê Îraqê şûrên xwe hilde, Xwedê mezin e."*

Ev dîyalog û ev dîmen dikarin wekî belgeya hinceta operasyona Enfalê werin dîtin. Her wekî tê zanîn sedema bingehîn ya Enfalê, di şerê Îran û Îraqê de piştgirîya pêşmergeyên

kurd ji bo artêşa Îranê bû. Her wiha ligel vê hincetê nemisilmanbûna kurdan jî ji bo piştgirîya civaka sinî bistîne hinceteke xurt bû. Lewma ev dîyalog û dîmen dikarin wekî mînaka *bîra ragihandî* werin qebûlkirin. Derbarê destpêk û hinceta Enfalê de me agahdar dikin.

Fîgur 10: Sehneyek ji fîlma Aprés Le Chute (Piştî Ketinê) (2009)

Azad û hevalên xwe hem ketina Sedam Hisên pîroz dikin hem jî çavekê wan li ser sînevîzyonê ye geşedana rewşê dişopînin. Di her nûçeya kêfxweş de coşa wan jî mezin dibe. Em di fîlmê de dibînin ku di navbera dîmenên ji arşîvê hatine wergirtin û dîmenên fîlmîk de ji hêla demê ve hevsengîyek heye. Em dizanin ku li her du cihan jî dîrok 9 Nîsan 2003 ye. Nîşandana van dîmenan ji hêla ragihandina bûyeran ve dikare wekî nimûneyeke *bîra ragihandî* were qebûlkirin. Her wiha awayê pîrozkirina wan jî ji ber ku derbarê çanda pîrozbahîyê ya kurdan de hin agahîyan dide me, ji vê hêla xwe ve jî dikare wekî nimûneyeka *bîra çandî* were dîtin.

Her wiha nimûneyeka din jî ya bîra çandî nîşandana lihevnekirina ereb û kurdan û sinî û şiîyan e. Her wekî ev nelihevî heta roja îro didome di wê demê de di asteke mezintir de bû. Wekî tê zanîn di dema operasyona Enfalê de ji bilî kurdan heman zilmê li beşeke erebên şiî jî dike. Dîsa ji ber hilweşîna dîktorîya wî sinî û şiî û kurd û ereb di nav kêfxweşîyekê de ne. Fîlm derbarê vê yekê de bi nîşandana hin sehneyên behsa vê lihevnekirî dike derbarê awayê hizirîn û tehemila civaka kurd û ereban de agahîyan dide me. Nîşandana vê meseleya çandî û civakî ku heta roja îro jî didome dikare wekî nimûneyeka *bîra çandî* were qebûlkirin.

Fîlm ji destpêkê heta dawîyê li malekê derbas dibe. Em di vê malê de ji bilî vê kêfxweşî û pîrozbahîyê dibin şahidê travmayeke civakî jî. Çimkî piştî demekê hin belge digihîjin destê Bextîyar û li gor van agahîyan em pê dizanin ku hevalên wan Aso xayîn e. Bextîyar piştî ku belgeyan dibîne gelek aciz dibe û êrişî Aso dike. Destpêkê tu kes fêm nake lê hêdî hêdî hemû hevalên li wê derê pê dizanin ku Aso xayîn e. Dema ku hemû heval ji vê yekê haydar dibin ewilî matmayî dimînin û naxwazin ji vê yekê bawer bikin. Lê piştî ku ew jî belgeyan dibînin her yek ji xwe re li derekê digirî. Her wiha wekî me li jor gotî di navbera dîmenên fîlmîk de û yên li ser ekranê de ji hêla demê ve hevsengîyek heye. Her ku raporeke derbarê Aso de aşkere dibe li ser ekranê tê dîtin ku kesek tê kuştin û ji bertekên Azad, bextîyar û hevalên din em fêm dikin ku ev kesên tên kuştin kesên nas in. Êdî dîmenên kêfxweşîyê jî berê xwe didin dîmenên kuştin û qirkirinê. Dîmenên ku piştî axaftina Sedam Hisên berê xwe dabûn dîmenên kêf û şahîyê niha berê me didin travmayekê. Wekî tê zanîn hin kurdên wekî cehş tên binavkirin piştgirî didan rejîma Beesê û navên gelek kurdên piştgirîya peşmergeyên kurd û dewleta Îranê kirine didan rejîmê û bi vî awayî ew kes dihatin kuştin. Mirov dikare bibêje ku derhêner dixwaze bi nîşandana vê yekê behsa para kurdan a di vê komkujîyê de bike. Ev jî dîsa ji bo *bîra ragihandî* mînakeke xurt e ku me ji kiryarên kurdan ên wê demê agahdar dike.

Em di vê fîlmê de di mijara hesabpirsîna ji rabirdûyê an jî rûbirûbûna ligel rabirdûyê de dibin şahidê travmayeke navxweyî. Ev hesabpirsînek e ku kurd ji xwe dipirsin. Lewma ev travmaya ji ber kiryarên navxweyî rû dide ji hêla hestîyarî û rûbirûbûnê ve dijwartir e. Wekî me anî ziman dema mirov behsa travmayên xwe bike ev ji bo mexdûran dibe rêyeka başbûnê. Lê belê di vê travmayê em başbûnekê nabînin bêhtir têkçûnek heye. Yanê têkçûn û hilweşandina rejîma Beesê û Sedam Hisên li dev van koma hevalan cihê xwe bo travmayeke mezintir hişt.

Di sînevîzyonê de em bi her awayî dibin şahidê zilma Sedam Hisên. Em dibînin bi her rêyê hewla qetilkirina kurdan hatîye dayîn. Kurdên ku tên serjêkirin, gulebarankirin, ji serbanan tên avêtin û bi erîşên kîmyewî tên qirkirin. Ev dîmenên ku rasterast ji arşîvên rastîn hatine wergirtin miameleya dermirovî ya li hember kurdan nîşanî me didin.

Di fîlmê de her wiha dîmenên derbarê Komkujîya Helebçeyê de jî têne nîşandan. Bomberankirina gundan bi gaza kîmyewî û piştî bombebaranê laşên li erdê rast bûne û mirine nîşanî me dide. Her wiha cih dide banga Alî Kîmyewî ya derbarê tetbîqkirina Komkujîya Helebçeyê de. Ev bang jî bi vî awayî ye:

Alî Kîmyewî:"Ez ê hemûyan kom bikim, li quncekê berhev bikim, bişewitînim an na ji hemûyan baştir ez ê bi bombeyên kîmyewî wan bombebaran bikim. Yek, du, panzde, bîst ... Kî dê dengê xwe derxîne û li hember rabe? Civaka Navneteweyî? Siktir bike Civaka Navneteweyî!"

Qirkirina Sedam Hisên a li hember kurdan tevî hemû dijwarî û mezinahîya xwe ve hi hêla dewletên Rojavayî ve gelek dereng hat dîtin. Ya rastî mirov dikare bibêje nedixwestin bibînin. Ji ber ku Sedam Hisên li hember hikûmeta Xumeynî ya li Îranê şerek dabû destpêkirin û dewletên Rojavayî jî li dijî dewleteke xwe dispêre şerîetê bûn. Lewma heta demeke dirêj li hember şerê Îran û Îraqê û qirkirina li heber kurdan bêdeng man. Ev jî mezintirîn sebebek e ku encamên vê karesatê evqas mezin û dijwar bibin. Mirov dikare cihdana vê banga Alî Kîmyewî ji bo dupatkirina bêdengîya dewletên rojhilatîyan bibîne. Her wiha ev jî mînakeke din e ji bo *bîra ragihandî* ku li hember bûyereke evqas dermirovî helwesta waan a dîrokî pêşkêşî temaşevanan dike.

Aso: Tu dizanî îstîxbarata Îraqê dijminên sexte çêdikirin ji bo ku serê dijminê xwe tevlihev bike.

Birayê wî: Na birê min, her tişt rast e! Ha ji te re. Binêre!

Aso: Min çi kir ji bo te kir, ji bo malbatê kir, ji bo dayê, ji bo bavo… Xwîşka me girtin birin kampekê. Jina te revandin kirin hepsê. Li wir îşkence lê kirin, gelek caran tecawîzî wê kirin. Gava tu ne li vir, tu çûyî bûyî pêşmerge kê jina te ji destê wan xilas kir kê zarokê te yê sava ji mirinê xilas kir û anî ewropayê. Dema te dev ji pêşmergetîê berda kî tu anî ewropayê? Ka bêje!

Ev dîyaloga di navbera Aso û birayê wî de derbarê rewşa polîtîk û zordarîyên rejîma Beesê de agahîyan dide me. Em ji vê dîyalogê hîn dibin ku kampên girtîyan hene, girtîyan li şûna girtîgehê dibin kampan. Her wiha em jê haydar dibin ku ji hêla rejîmê ve destdirêjîya jinan jî tê kirin. Ev lixwemikurhatinên Aso her wekî ku derbirîna travmayên wî ne di heman demê de nimûneyek e ji bo *bîra ragihandî*.

Fîgur 11: Sehneyek ji fîlma Aprés Le Chute (Piştî Ketinê) (2009)

Li mala Azad li ser dîwarên wî em wêneyên jin û mêr û zarokekî dibînin. Wêne aîdî demeke kevn e. Lemwa mirov dikare bibêje ku ev dayîk û bavên Azad in. Her wiha wêneyeke Şêx Seîd jî em li ser dîwarê mala wî dibînin. Ligel dîmenên li ser sînevîzyonê û van wêneyên li ser dîwarî hebûna tiştên aîdî dema borî di fîlmê de *bîra nesneyan* ava dike. Derhêner her wekî ku di nav dema niha de behsa dema borî dike dixwaze em ji gelek alîyan ve rabirdûya xwe bînin bîra xwe.

Bi awayeke giştî mirov dikare bibêje ku ev fîlm ji bo *bîra çandî* jî nimûneyeke serbixwe ye. Derbarê nerazîbûnên di navbera netew û mezheban de, awayê wan ê pîrozkirinê û şêwazên wan ên hizirînê de agahîyên girîng pêşkêşî temaşevanan dike.

3.2.4.3. Nirxandina Fîlmê Ji Hêla Hêmanên Bîrê Ve

Mekan: Di vê fîlmê de girîngtirîn mekanê bîrê dîwarê mala Azad e ku em bi rêya sînevîzyonê dibin şahidê zilm û zordarîya serdemeke dîrokî. Wekî ku di fîlmê de derbarê vê serdemê de gelek kêm dîyalog û nîşane hene, em bi rêya sînevîzyonê dibin şahidê travma, komkujî, zordayî û her wiha pîrozbahîyê.

Dîrok: Fîlm li ser bûyer û travmayên dîrokî ava bûye. Sînema bi rêya dîrokê hin valahîyên rabirdûya civakekê tijî bike û bi rêya dîrokê di navbera û dema niha de pirekê ava bike. Di

sînemayê de bi gelemperî dîroknivîsî bi rêya pirsên “Kî?, Li ku derê?, Kengî? Û Çawa?” tê kirin. Bi bersivdana van pirsan civakek dikare valahîyên di rabirdûya xwe de tije bike û bîranên xwe watedar bike. Ev fîlm jî bi rêya sehneyên xwe bersiva pirsên li jor dide.

Ziman: Di vê fîlmê de em dibînin ku bir rêya sehneyan zimaneke hevapr hatîye bikaranîn. wekî me gotî di sehneyên sînevîzyonê û yên fîlmîk de ji hêla demê û her wiha geşedana bûyeran ve hevsengîyek heye. Zimanê pêşkêşkirina travma û pîrozbahîyê yek e.

3.3. Nîşandana Bîra Kolektîf Bi Rêya Şahidîyê Di Belgefîlmên Halabja The Lost Children (Zarokên Wenda Yên Helepçeyê, 2011) û 1001 Apples (Hizar û Yek Sêv, 2014) De

Belgefîlm wekî mekanekê ye ku bîr lê ji nû ve tê avakirin ji bo mekanên bîrê xwedî girîngîyeke mezin e. Bi rêya belgefîlman çi bûyerên takekesî çi jî yên civakî ji nû ve tên hilberandin û hilberandina bîrê bo roja îro tê veguhastin. Hem di fîlman de hem jî di belgefîlman de mebest pêşîlêgirtina jibîrkirina çi bûyerên takekesî çi jî yên civakî ne. Bi taybetî di belgefîlman de cihgirtina mexdûr an jî aktorên sereke, bikaranîna dîmen, deng û arşîvên rastîn rola belgefîlman a wek mekanê bîrê xurt dike.

Di veguhastina rastîyê de bikaranîna dîmenên aktuel wekî dîyardeya bi tu awayî destnedana rastîyê, wekî îknakirina ku bi tu awayî midaxele li xwezayê nehatîye kirin, bi rêya wêneyên raveker û bîranînên kesane ku dê şûna dîrokê bigirin, daxwaza çêkirina hestê merhametê li ba temaşevanan ji bo vê celebê dikare wekî tercîhên rêbazî were xwendin. Gihîştina katarsîsê û çêkirina empatîyê ji bo manîpulasyona temaşevanan in. Girîngîyê dide afirandina hestê şirîkbûna pirsgirêkên mirovên din. Lewma gelek caran rêbaz û amûrên fîlmên îmgeyî tên bikaranîn (Susam, 2015:138).

3.3.1. Halabja The Lost Children (Zarokên Wenda Yên Helebçeyê) (2011)

3.3.1.1. Kunyeya Belgefîlmê

Derhêner: Akram Hidou

Çêker: Akram Hidou

Senaryo: Akram Hidou

Lîstikvan: "Alî" Simnako Mohammed Ahmed, Fakhradin Haji Salim, Wezira Mohammad.

Derhênerê Dîmenan: Engin Damir

Sala Çêkirinê: 2011

Şîrketa Çêker: Artîstîk Film

Mawe: 73 dk

Ziman: Kurdî-Erebî-Almanî

Cure: Belgefîlm

Muzîk: Ciwan Haco, Mikail Aslan

Dîroka Weşanê: Kanûn, 2011

Mijara Fîlmê:

Ji bo hemû neteweyan serfirazî û jîyan, bimire her cure nijadperestî!

Alî piştî bîst û yek salan ji Îranê vedigere Kurdistanê bajarê xwe Helebçeyê. Di dema Komkujîya Helebçeyê de têkilîya Alî û malbata wî qut dibe. Alî dema ku di êrîşa gaza kîmyewî de birîndar dibe, peywirdarên ji Îranê wê dibin nexweşxaneyeka li bajarê Meşhedê. Hemşîreya ku Alî li wir tedawî dike, wî ligel xwe dibe û wekî zarokekî xwe mezin dike. Dema Alî tê 16 salîya xwe dîya wî dimire. Piştre Alî hewl dide ku malbata xwe ya rastî peyda bike. Daxwaza Alî ew e ku bigihêje malbata xwe û wan nas bike. Çimkî dema êrîşa gaza kîmyewî hatî kirin ew hêj nebûye yek salî. Alî ji ber vê yekê serî li Wezareta Qurbanîyên Helebçeyê dide da ku ji bo peydakirina malbata wî alîkarîya wî bikin. Piştî vê serlêdanê pênc malbat dibêjin ku dibe ku Alî kurê me be. Çimkî di dema êrîşa kîmyewî de wekî Alî gelek zarok birin Îranê û ew zarok bêyî malbatên xwe li wê derê mezin bûn. Ji ber ku di derbarê gelek zarokan de agahîyeke teqez tune ye –ka mirine an dijîn- ev her pênc malbat wisa hêvî dikin ku Alî kurê wan be. Wezaret ji bo peydakirina malbata Alî ji wan pênc malbatan testa DNAyê dixwaze. Her wiha ligel çîroka Alî di vê belgefîlmê de gelek mexdûrên êrîşa kîmyewî behsa vê komkujîyê dikin.

3.3.1.2. Nirxandina Belgefîlmê Ji Hêla Cureyên Bîrê Ve

Ev belgefîlm rasterast ji devê qurbanîyên Helebçeyê hatîye vegêran. Wan bêyî navbeynkarekê şahidîya xwe ligel hestên xwe anîye ziman. Bi gotineke din Komkujîya Helebçeyê ji devê kesên yekem ji bo me radigihîne.

Li Helebçeyê goristaneka sembolîk hatîye avakirin. Ji bo kesên ku di Komkujîya Helebçeyê de serwinda bûne wekî abîdeyeka bîranînê li navenda bajarê Helebçeyê cih digire. Her ku kesek ji wan tê dîtin ew nav jê tê rakirin. Bi vî awayî Helebçeyî her li benda kesûkarên xwe yên winda ne. Alî jî diçe ser wê goristanê û dibîne ku navê wî jî li ser mexberekê hatîye nivîsîn.

> *Alî: ''Ev qebrê min e. Heta du meh berî niha ev qebrê min bû. Li ser vê gorê dinivîse -Simnako Mohammed Ahmad-, ev navê min e. Heta niha ez şehîd bûm an jî mirî. Piştî ku zanîne ez dijîm navê min jê birine. ... Ez dizanim gelek keç û kurên ku navê wan li ser van goran hatîye nivîsîn hêj dijîn. An li Îranê an jî li welateke din. Dema ku êrişa kîmyewî hat kirin ez sê mehî bûme. Leşkerên Îranê ji bo tedawîyê ez birime Meşhedê. Li wê derê jinek xwedî li min derket û li wê derê mezin bûm. Wekî tê bîra malbat û kesûkarên min êrişa kîmyewî nayê bîra min.''*

Goristan ji bo civakan hem ji hêla dînî ve hem jî ji hêla civakî ve wekî cihên pîroz in. Goristan ji bo kurdan gelek caran ji her du hêlan ve jî pîroz in. Hem ji hêla olê hem jî ji hêla netewbûnê ve. Ev goristana sembolîk ji kategorîzekirineke olî û civakî wêdetir wekî belgeya Komkujîya Helebçeyê ye. Çimkî ji bo gelê Helebçeyê ne cihê şîngirtinê ye cihê hêvîyê ye. Ev dîyaloga Alî û ev goristan dikarin wekî nimûneyeke *bîra ragihandî* werin dîtin.

Fîgur 12: Sehneyek Ji Belgefîlma Halabja The Lost Children (Zarokên Wenda Yên Helebçeyê) (2011)

Alî li kolanan digere. Her kes bi hatina wî gelek kêfxweş e. Wekî ku kurê wan bi xwe vegerîyaye. Mirov dikare cih bide gotinên çend kesan ku bi vegera Alî hestyar bûne. Ji ber ku em navê her kesî nizanin em ê her axaftinê bi sê stêrkan ji hev cuda bikin.

**** Wek zarokekî me ye ku vegerîyaye. Wekî kurê min e qet ferq nake. Gelek kesan zarokên xwe winda kirin û heta niha jî nizanin ka zarokên wan li ku derê ne. Ji ber ku dema ew zarok winda bûn temenê wan gelek biçûk bû, ev yek karê peydakirina zarokan zehmettir dike. Îhtîmal e ku bi xwe jî nizanin ku ew Helebçeyî ne.*

**** Em gelek kêfxweş in ku Alî wek kesekî winda vegerîyaye Kurdistanê, vegerîyaye bajarê xwe Helebçeyê.*

**** Xwezî her malbat zarokên xwe yên winda bibîne.*

**** Malbatan zarokên xwe winda kirin ji ber vê yekê di nav êş û azarê de dijîn. Bi salan in li benda zarokên xwe ne, bêyî ku bizanin li ku derê ne; sax in an mirî ne. Ji ber ku piranîya malbatan ji ber tirs û kaosa êrîşa kîmyewî zarokên xwe winda kirine xwe sûcdar hîs dikin. Heta niha jî ji bo ku careke din bigihîjin zarokên xwe gelek daxwazkar in.*

**** Ez hêj li bendê me ku hin kes ji me re xebera xêrê bînin û bibêjin zarokê we vegerîya. Kengî ji Îranê zarokek were ez dibêjijm Xudê tu bikî ew kurê min be. Ji êrîşa gaza kîmyewî heta niha me derbarê wî de tu agahî bi dest nexist. Mir an nemir, ne resmek ne tu tişt me heta niha nedît. Dema carna kesek li derî dide ez dibêjim qey ew e. Ez her tim li bendê me. Keça min a biçûk roja borî li ber dilîst. Ez tirsîyam min got dê di bin erebeyekê de bimîne. Lewma ez çûm û min ew anî. Her tim tê ber çavê min, her tim di xeyala min de ye. Ev bû demeke gelek dirêj ez hêj li benda wî me. Her li bendê me ku agahîyekê jê bistînim. Heger ew miriba min dê ev qebûl bikira. Lê niha her saetek ji bo min mirinek e. Her saetê her deqîqeyê ez careke din dimirim. Şev û roj ez her xeyala wî dikim. Ez nikarim hizra wî nekim. Yek deqe û sanîye ji xeyala min naçe. Li Îranê wêneyên zarokan dikêşan. Gelek malbatan bi saya vê yekê zarokên xwe peyda kirin. Em man li benda Tehran û Meşhedê. Lê me tu wêneyê zarokê xwe bi dest nexist. Ne cenaze ne jî çi. Ji ber vê yekê ez ê tu carî hêvîya xwe ji hatina wî nebirim. Karesatên wiha gelek dijwar in.*

Ev dîyalogên mexdûrên Komkujîya Helebçeyê travmayeke civakî tînin ziman. Ya rastî mirov dikare bibêje ku ew niha jî ji wê zilmê ditirsin. Çimkî nizanin ka zarokên wan mirine an sax in. Hêvîya wan her ew e ku zarokên wan sax bin. Lê belê di heman demê de jî ditirsin ku zarokên dibe ku zarokên wan jî di vê komkujîyê de canê xwe ji dest dabin û niha mexbereke wan jî tune ye. Ev dîyalog dikarin wekî ragihandina awayê hizirîn, tehemil, tirs û travmaya civaka kurdan bibin nimûneya *bîra ragihandî.*

Mamoste Fakhradin jî hêvî dike Alî kurê wî Renj be ku Renj yek ji sê zarokên wî ye ku di komkujîyê de winda bûne. Fakhradin kuçên li derdorê berhev dike. Piştî ku wan kuçan dihêrîne bi toza wan kuçan Komkujîya Helebçeyê diresmîne. Ew vî karê xwe wiha tîne ziman:

> *''Ev kuç gelek sipehî ne. Bi taybetî dema tên şûştin rengê wan bêhtir sipehî dibe. Ev kuç rengûreng in. rengên sirûştî ne. Her yek ji van kuçan derbarê qurbanîyekê de çîrokekê vedibêje. Bo nimûne dema keça min canê xwe j dest da li vê derê radiza. Ev der ji bo min pîroz e. Her reng û her kuçê ez peyda dikim bi kêrî karê min tê. Ez nabêjim ez hunermendek im an jî karê ku ez dikim huner e. Çimkî ez hunermendîyê nizanim. Lê belê ez dizanim her kuçek derbarê qurbanîyekê de çîrokekê dibêje. Ji ber vê yekê karê ku ez dikim pîroz e. ''*

Ev karê ku Fakhradin dike dikare wekî nimûneyeke *bîra çandî* were dîtin. Ya rastî ev karê ku ew dike bi awayekî temsîla şîngirtina wî ye. Her wekî ku li ba kurdan şehîdbûn di asteke pîroz de ye ew jî karê ku dike wisa pênase dike. Kurd jî wekî gelek civakan dixwazin bîranîna mirîyên xwe heta hetayê biparêzin. Ev yek bi gelek rêyan tê kirin û Fakhradin jî ev rê ji xwe re hilbijartîye. Dixwaze bi vê rêyê behsa çîroka keça xwe û qurbanîyên din bike.

Fakhradin dema dikeve dibistanê xwendekar bi van gotinan xêrhatina mamosteyê xwe dikin:

> *''Bijî Kurdistan! Şehîd dê heta hetayê di bîra me de bijîn!''*

Ev yek jî dîsa ji bo *bîra çandî* nimûneyeke serbixwe ye. Dubarekirina rîtuelan di ji bo bicihbûn û rûniştina çandekê rêya herî sereke ye. Ji ber ku ev yek bi navberên dîyar, bi heman şêwazê û bi awayê ayînekê tê kirin esasen pîrozîya wê jî nîşan dide.

Fakhradin bi van gotinan tîne ziman ka çima bûye mamoste:

> *''Li vê dibistanê sê zarokên min xwendin. Yek pola duyem, yek çarem û yek jî diçû pola pêncan. Ez ewilî di Wezareta Perwerdeyê de berpirsê beşa hunerê bûm. Lê min xwest ez li vê derê bixebitim çimkî min dixwest ez nêzî rihê zarokên xwe bibim. Tim xeyala min bû ku ez bibim mamoste û ez kêfxweş im ku li vê dibistanê wek mamoste dixebitim. Karê min ji bo min gelek girîng e. Çimkî li gor min zarokên min hêj li vê derê ne. Gelek caran dema li vê derê dersê didim zarokan, ez dibêjim qey ev zarokên min in; çavên hin zarokan eynî wekî çavên zarokên min in; her wiha porê wan, bişirînên wan, axaftina wan… Dema ez ligel zarokan diaxivim heçko ji bo demekê ez xwe digihînim zarokên xwe û ez bawer dikim ku ev zarokên min in. Piştre hişyar dibim û fêm dikim ku ne zarokên min in. Carna dema behsa hin mijaran dikim, dibêjim zarokên min jî li vê derê ne guhdarîya min dikin. Lê paşê tê bîra min ku min behsa van mijaran li mala xwe pêşdatir ji bo*

zarokên xwe kirine. Lewma dema behsa heman mijaran dikim demildest zarokên min li ber çavên min eyan dibin.''

Ev axaftina Fakhradin mînanek e xurt e ji bo *bîra takekesî*. Fakhradin bîranînên xwe di nav koma xwendekaran û heman mekanî de bi cih dike û wisa bi bîr tîne. Mirov dikare bibêje ku Fakhradin ji bo ku mirina zarokên xwe hizir neke û xwe ji travmaya wan bi awayekî be jî xilas bike xwestîye bibe mamoste. Bi gotineke din mamostetî ji bo wî rêyeke başbûnê ye.

Di belgefîlmê de yek ji mexdûrên Komkujîya Helebçeyê yê din jî gerînendeyê Muzexaneya Helebçeyê ye. Dema ew ji komkujîyê difilite hêj emrê wî gelek ciwan e. Ew jî wekî gelek kesan li Îranê tê tedawîkirin û piştre vedigere Kurdistanê û derbarê komkujîyê de wiha dibêje:

"Her wêneyekî çîroka xwe heye. Berî karesata 16ê Adara 1988an jîyaneke me ya bêendîşe hebû. Heyata me xweş bû, me dinyayeke paqij û jîngeheke xweş hebû. Şehrê me wekî bajarê helbestvanan dihat naskirin, wek şehrê edîban bû. Berî ku Sadam bixwaze şehrê me ji nexşeyê rake em kurd bûn û me azadî dixwest."

Ev dîyalog derbarê şêwejîyana kurdan ya wê demê de me agahdar dike û nimûneyeke *bîra ragihandî* ye. Gerînde yek û yek behsa çîroka her wêne û peykerên ji mûman hatine çêkirin dike. Mirov dikare cih bide çend gotinên gerînendeyê muzexaneyê yên derbarê şûnmayên komkujîyê yên wekî wêne, vîdeo û peykerên mûmî de.

"Ev dîmena destpêka êrişa artêşa Sadam e ku bajarê me Helebçeyê di 15ê Adara 1988an de bi çekên giran bombebaran dike. bi êrişa yekem ya bombeyî xwestin der û pencereyan hilweşînin, bi vî awayî roja din, 16 ê Adara 1988an, gaza kîmyewî bikare bi hêsanî zêdetir mirovan bikuje bikeve nav malan. Piranîya qurbanîyên Helebçeyê jin û zarok bûn. Ji bo ku bikarin birevin baz dane ber derîyên xwe lê nekarîne xwe xilas bikin. (Di wêneyî de gelek jin û zarok ketine ser hevdu û bi wî awayî canê xwe ji dest dane.) Va ye jineke ku di êrişa kîmyewî de çavên wê kor bûne û ji bo ku zarokê xwe winda neke bi benikekî li navtenga xwe girê daye."

Fîgur 12: Sehneyek Ji Belgefîlma Halabja The Lost Children (Zarokên Wenda Yên Helebçeyê) (2011)

Di muzexaneyê de her wiha wêne û vîdeoyên gerînende bi xwe jî hene û derbarê wan de agahîyên li jêr dide me:

> *Ev jî ew otomobîl e ku ligel min gelek kesên din tê da ne. Tenê ez û çend hevalên xwe jê filitîn: Kak Bextîyar, kak Hişyar, kak Ekrem û ez. Em di vê otomobîlê de du rojan bi birîndarî di nav van şehîdan de mabûn heta tîmên tenduristîya Îranî hatin û em rizgar kirin. Piranîya kesûkar û xuşk û birayên min li vê derê şehîd bûn. (Di wêneyî de li pişta pîkabekê cendekên gelek mirovan li hev kom bûne.) Ev jî çend dîmen in ku ji Tehranê ne. Ev jî ez im ku hêj min fêm nekirîye ka çi qewimîye. Parçeyeke wiha spî dane me hemûyan. Esasen ew kefenek bû. Dema kesek dimirî ji hêla meclisa şaredarîyê ve bi kefenî dihat pêçan û resimekî wî dihat kêşan û piştre dihat binaxkirin.*

Fîgur 13: Sehneyek Ji Belgefîlma Halabja The Lost Children (Zarokên Wenda Yên Helebçeyê) (2011)

Ev derbirînên gerînendeyê muzexaneyê derbarê aqubeta qurbanîyên Komkujîya Helebçeyê de gelek agahîyan dide me. Lewma ji bo *bîra ragihandî* nimûneyeke girîng e.

Wek dawî mirov dikare cih bide gotinên hevsera Fakhradin de ku ew jî bi axaftina xwe derbarê qewimîna Komkujîya Helebçeyê û hewlên xwejêxilaskirinê de agahîyan dide. Ev derbirînên wê yên li jêr me cih danîyê jî dikarin wekî nimûneyeka *bîra ragihandî* werin dîtin.

> *" Wê gavê me nezanî ku çima bombeyên gaza kîmyewî bi ser me de diavêjin. Ewilî bi bombeyên normal û napalman êriş kirin. Me xwe di bodroman de vedişart. Piştî nîvro me ferq kir ku em difetisin û em kuxîyan. Piştre kurê min yê heft mehî winda bû. Me peyda nekir paşê ew girîya. Min bi xwe nekarî ez tu tiştî bibînim ez kor bûm. Ez fikirîm berî ku ez bimirim divê ez hemû zarokên xwe bigihînim babê wan ku ji derve ye. Dema ku min zarokên xwe derdixistin ji derve ji bo ku wan şîya bikim min rûyê wan şil kir. Ji bo ku zarokên min nexeniqin min parçeyeke cilik da her zarokekî xwe. Jixwe heft zarokên min hebûn. Min hewl da ez kurê xwe yê biçûk biavêjim ser milekî xwe yê din jî li ser milê din. Lewma min nekarî ez devê xwe bigirim. Kurê min ç heft mehî girîya. Min zanî ku birsî bûye. Lewma min şîr dayê. Piştî ku wî hinek şîr mêt piçekî aram bû. piştre ez hêdîka ji ser hişê xwe çûm. Min gor axir ez mirim. Zarokên min kirin hewar û destên min girtin û gotin: ''Dayê nemire em biçin dev babo.'' Ji bo ku wan rehet bikim çi ji destê min hat min kir. Dawîyê ez ji ser hişê xwe çûm. Min got ez êdî nikarim tu tiştî bikim."*

Belgefîlm derbarê jîyana rojane ya gelê Helebçeyê ya piştî Komkujîyê de jî gelek keresteyan pêşkêşî me dike. Lewma gelek nimûneyên *bîra çandî* yên wekî şîngirtin, perwerdehî, huner û kar û barên gelê Helebçeyê de pêşkêşî me dike.

3.3.1.3. Nirxandina Belgefîlmê Ji Hêla Hêmanên Bîrê Ve

Mekan: Muzexaneya Helebçeyê seranser ji şûnmayên Komkujîya Helebçeyê hatîye avakirin. Ji alîyê wêne, vîdeo û peykerên ji mûmê hatine çêkirin ji hêla mekanên bîrê ve mekanekî dewlemend pêşkêşî me dike.

Dîrok: Komkujîya Helebçeyê heta demeke dirêj ji alîyê piranîya cîhanê ve nehat bihîstin û zanîn. Her wiha piştî ku hat zanîn jî tevî ku hemû nîşaneyên komkujîyekê di xwe de dihewîne wekî komkujî nehat qebûlkirin. Ev valahîya di dîroka cîhanî de bi saya vegotinên devkî ku vegotina devkî çawa ku bingeha hemû dîrokan e bingeha dîroka kurdan jî ava dike hatîye tijekirin.

Ziman: Di piranîya belgefîlman de ziman wekî amûrê pêhesandinê tê bikaranîn. Di piranîya dîyalolên vê belgefîlmê de hewla pêhesandina Komkujîya Helebçeyê tê dayîn.

3.3.2. 1001 Apples (Hizar û Yek Sêv) (2014)

3.3.2.1. Kunyeya Belgefîlmê

Derhêner: Taha Karimi

Çêker: Taha Karimi

Senaryo: Taha Karimi

Lîstikvan: Ferec Mihemed Ezîz, Qehar Xelîl Mihemed, Haşim Mihemed Reşîd, Evdilkerîm Naîf Reşîd, Ebabekir Elî Seîd.

Derhênerê Dîmenan: Mehdi Azadi

Sala Çêkirinê: 2013

Şîrketa Çêker:

Mawe: 74 xulek

Ziman: Kurdî (Soranî)

Muzîk: Juan Hadjo, Mikail Aslan

Cure: Belgefîlm

Dîroka Weşanê: 4 Cotmeh 2013

Welat: Îraq

Mijara Fîlmê:

Ferec yek ji wan kesan e ku di Komkujîya Enfalê de sax filîtî ye û ji hingê ve ye li Amerîkayê dijî. Dema komkujî dest pê dike Ferec sih û pênc kesên din ji hêla leşkerên rejîmê ve ji bo ku werin kuştin tên komkirin. Bes Ferec û çar hevalên xwe yên din ji vê komkujîya li gundê Kuremê û Remadîyê ku li ser bajarê Duhokê ye difilitin û direvin Amerîkayê. Ferec dema li Amerîkayê dijî dibîne ku kesî hay ji vê komkujîyê tune ye. Ji bo ku xelk ji vê komkujîyê haydar bibin biryar dide ku were Kurdistanê. Dema tê Kurdistanê her sê hevalên xwe yên din jî -Evdilkerîm, Haşim, Ebabekir û Qehar- peyda dike û her pênc bi hev re hizar û

yek sêvan belav dikin malbatên ku kesûkarên wan di vê komkujîyê de hatine qetilkirin. Ligel sêvan mêxekan jî belav dikin ku sêvên mêxekrej çêbikin. Piştre van sêvan berhev dikin û ligel wêneyekî kesê hatî kuştin dixin qewanozekê de û hizar û yek qewanozan diavêjina çemê Tigrisê ku bi awayî kesên bêhay jê haydar bibin. Ligel vê yekê hevalê wan ê şeşemîn Remezan jî li Amerîkayê ye. Ew jî bi rêya emaîlan hewl dide ku vê komkujîyê bide zanîn. Bi rêya emaîlê nameyan ji bo sazîyên mirovî ên wekî HWR û hwd dişîne. Di nameyan de hûrgilîyên derbarê Komkujîya Enfalê de cih digirin.

Fîgur 16: Sehneyek Ji Belgefîlma 1001 Apples (Hizar û Yek Sêv) (2014)

3.3.2.2. Nirxandina Belgefîlmê Ji Hêla Cureyên Bîrê Ve

Wekî tê zanîn şerê di navbera Îran-Îraqê de di navbera salên 1980-1988an de diqewime. Partîya Demokratîk a Kurdistanê (PDK) û Yekîneya Welatperwerên Kurdistanê di vî şerî de piştgirî dane dewleta Îranê. Yanê kurd jî bûne yek ji aktorên vî şerî. Ev piştgirîya ku kurdan ji alîyê leşkerî ve dayî Îranê, ji bo Sedam Hisên bû hinceta bingehîn ku Komkujîya Enfalê bide kirin.

Belgefîlma Hizar û Yek Sêv, bi şahidîya mexdûrên Enfalê behsa serdemeke dîrokî dike. Her çiqas di nav senaryoyeke honakî de hatibe raçandin jî hem lîstikvan hem jî mijara wê behsa

hewldana xuyakirina Enfalê dike. Belgefîlm bi belavkirina sêv û mêxekan dest pê dike. Ferec û hevalên xwe li derîyê her malê didin û bi qasî kuştîyên wan sêvan û têra sêvan jî mêxekan li wan belav dikin. Bi belavkirina van sêvan em hay ji mezinahîya Enfalê dibin. Ji hind malan yek ji hind malan pênc û ji hin malan zêdetirê wê kes hatine kuştin, Derhêner hewl dide bi rêyeke sembolîk bi rêya sêva mêxekrej mezinahîya karesatê nîşan bide. Asuman Susam li ser vê yekê wiha dibêje:

> Rastî, bi destê derhênerê belgefîlmê, bi razberkirin û şîrovekirineke etîk û estetîk ji nû ve tê avakirin. Jinûvehilberandina rastîyan jî ji bo estetîzekirina jîyanê hewldaneke heta radeyekê ye. Sînemaya belgeselî di vê çarçoveyê de bêguman erka ku meraqê çêdike û pirsan di hişê civakê de bihêle digire ser xwe. Bingehekê ava dike ku civak hinekî xwe binirxîne. Dema ku bîra civakî zindî dihêle û ji xewa kûr şîyar dike, rêyên berdewamîya dîrokî û çandî jî vekirî dihêle. Ji alîyê takekesî ve jî refleksekê dide mirov ku çîrok û dîroka xwe biafirîne û xwedî bike. Di heman demê de em dikarin belgefîlman wekî amûreke hewldana têgihîştina yê havî û xwestina avakirina piran di navbera xwe û wan de jî bibînin. Dîsa ji nav cudahîyan dikare wekî hewldaneke jihevfêmkirinê û behskirina xwe ji yên din re were hesibandin. (Susam, 2015:131)

Operasyona Enfalê ji hêla taybetmendî û encamên xwe ve her çiqas di asta komkujîyekê de hatibe kirin jî wekî komkujî nehatîye qebûlkirin. Wisa ye ku heta heyamake dirêj jî gelek jê haydar nînin. Middle East Watch (MEW) di rapora xwe ya derbarê gundê Kurêmê de li ser vê mijarê mijarê wiha dibêje:

> Girîngîya bûyerên li Kuremeyê ne tenê wehşeta li wir hatî kirin e. Ev bûyer, bi awayekî aşkere taybetîya sereke ya kirinên li gundên din: kuştinên komelî, serwindakirin, koçên mecbûrî û jinavbirina gelheya kurdên li gundan dijîn derdikevin pêşberî me. HWR derbarê bûyerên bi serê xelkê Kuremeyê hatî bêyî ku zêde hewcedarî bi delîlên din bibîne wek komkujî pênase dike. Pênasekirina vê operasyonê wekî komkujîyê bi kuştina zilamên ku dikarin şer bikin re girêdayî ye. (Watch, 2003:27-28)

Mirov dikare bi rêya şahidîya Qehar û Haşim vê pênaseyê dupat bike.

> *Qehar: "Roja 28.08.1988an saet 8ê sipêdeyê em li wir hazir bûn. Du fermandar hebûn. Êk Mihemed êk Ebas. Yekî pirs kir ka kî erebî dizane min got ez dizanim. Got hûn hemû li pey hev bikevin rêzê. Em 33 kes ketin rêzê. Wan em birin başûrê gundî. Dema em hatin wê derê, wan ji me xwest ku em rûnin. Bêyî ku dest û çavên me girê bidin an jî tiştekî din bikin bi fermana Ebas û Mihemed leşkeran gule barandine ser me. Sê caran li ser hev li me reşandin. Ez çûme ser laşê babê xwe babê min temam bibû. Ez zivirîme birayê xwe, rehmet li gora Selamî, yê*

temam bûye. Ez çûme ser yê rehmetîyê Ednan yê temam bûye. Di nav 33 kesan de ji malbata min 18 kes li wê derê hatine kuştin. "

Haşim: "Li gundê Kurêmê serê sipêdeyê wan em dorpêç kirin. Ji jinan heta zarokan ji mêran heta extîyaran em hemû kom kirin. Piştre em 33 zilam ji jinan û zarokan cuda kirin. 16 leşker li cihekî deh metre ji me dûr li pêşîya me disekinîn. Dawîyê yek ji leşkeran emir da ku me yek bi yek pê "guleya rehmê"[4] bikujin.

Şahidîya Qehar û Haşim ji bo *bîra ragihandî* nimûneyek e sereke ye.

Derhêner di belgefîlmê de bi rêya şahidîya van her pênc hevalan ne tenê ji bo dîroka devkî agahîyan berhev dike, bi rêya sêvên mêxekrêj û emaîlan rastîyê ji nû ve dihûne. Sêvên hatine belavkirin bi rêya mêxekan bi sembolên travmatîk ve hatine nexşkirin. Her kesekî nexşeke derbarê komkujîyê de li ser sêvê nexş kirîye. Sembolên wekî kûçik, tang, sîleh hatine nexşkirin. Her kes kêm jî be bi rêya van sêvan şahidîyeke xwe tîne ziman. Ev belgefîlma ku xwe li ser bîreke negatîf ava dike esasen bi vê yekê hewldana hesabpirsîna ji rabirdûyê were dîtin.

Her çiqas fîlm li ser bîreke negatîf hatibe avakirin jî wê îmkanê dide civakê ku di nav şert û mercên dema niha de berê xwe bide rabirdûyê û rabirdûyê li gor hewcedarîyên îro ji nû ve temsîl bike. Em dibînin ku mebesta Ferec û hevalên wî di nav şert û mercên îro de li gor pêdawîstîyên îro teşe girtine. Bi mebesta hesabpirsîn û rûbirûbûna ligel rabirdûyê bi rêya sêvên mêxekreş serî li rêyeke çandî dane û bi nivîsîna emaîlan jî serî li rêyeke modern dane. Ev yek jî dikare ji bo *bîra çandî* wekî nimûneyekê were hesibandin. Helbet ev komkujî karesateke mezin e û bes bi vê rêyê nayê başkirin. Ev yek di nav çarçoveya bîra çandî de rê li ber lixwepirsîna civakê vedike. Bi vê yekê ya ku nayê nîşandan an jî vegotin jî berçav dibe û ji bo nifşên li dû xwe û bîra wan veguhastinek çêdibe.

[4] Guleya Rehmê (Mercy Shot): Navê wê guleyê ye ku dema gule hat berdan qurbanî ji bo ku qurbanî bêyî ku gelek êşê bikêşe bimire tê berdan. Bi gelemperî ev gule di serê qurbanîyan de tê berdan.

Fîgur 16: Sehneyek Ji Belgefilma 1001 Apples (Hizar û Yek Sêv) (2014)

Jinûvehilberandina realîteyê di warê têkilîyên temsîlîyetê de jî îdeolojîk e. Ji ber vê yekê têkilîyên wan ên temsîlî manîpulatîf in. Yên ku di pêvajoyên watedarkirinê de derdikevin pêş, bi rêya hegemonyayê serwerîya xwe diparêzin û mîsoger dikin. Di vê çarçoveyê de sînemaya belgeselî hem qada bîranînê ye û hem jî li dijî manîpulasyona îdeolojîya serdest têkoşînek e. Ji ber vê sedemê, xwe li ser çêkirina fîlmên ku têkilîyên temsîlîyeta heyî didomînin ava nake, mebesta wê bi belgefîlman veavakirina têkilîyên temsîlîyetê û pirsyarkirina pêvajoyên temsîlîyetê ye (Susam, 2015:155).

3.3.2.3. Nirxandina Belgefîlmê Ji Hêla Hêmanên Bîrê Ve

Mekan: Di belgefîlmê de mirov dikare wek mekan yekser behsa komelgoran bike. Belgefîlmê hem bi rêya vegotinên şahidan hem jî bi rêya nîşandana dîmenên arşîvî yên derbarê komelgoran de wê îmkanê dide ku komelgor di nav çarçoveya mekanên bîrê de cihê xwe bigirin. Hem bi rêya şahidîya devkî hem jî bi rêya dîmenên arşîvî di nav peywendîya dem û mekanî de îmkana temsîla rabirdûyê pêşkêşî me kirîye.

Dîrok: Komkujîya Enfalê yek ji mezintirîn karesat e ku hatîye serê kurdan. Bi qasî sê salan û bi awayê ku 8 qonaxan pêk were tetbîqkirina wê ji hêla dîrokê ve xwedî demeke dirêj e. Di heman demê de encamên vê komkujîyê jî li gor dirêjahîya komkujîyê mezin û dijwar in. Ev

encamên ku heta îro jî çi ji hêla civakî ve çi jî ji hêla çandî ve bandoreke mezin li civaka kurdan kirîye û dike.

Ziman: Zimanê belgefîlmê, şahidîya mexdûran ji hêla dîroka devkî derbarê komkujî û travmaya enfalê de dikare wekî depoyekê were hesibandin. Pêvajoya ragihandinê ya di navbera mexdûrên komkujîyê de alîyê wê yê travmatîk nîşanî me dide. Ev depoya ragihandinê di heman demê de ji bo me bîreke ragihandinî jî ava dike ku vediguhêze nifşên dahatûyê. Helbet veguhastina van travmayan ji bo nifşên nû jî dibin travmayek.

ENCAM

Rola sînemayê ku ji alîyên dîmen, deng, dîyalog û muzîkê ve bandoreke mezin li ser civakan dike, ji bo jinûveînşakirina rabirdûyê û rûbirûbûna ligel rabirûdûyê gelek derfetan dide. Daxwaza fêmkirina rabirdûyê bi rêya sînemayê bi awayekî xurttir xwe pêşkêşî me dike ku sînema hem çanda devkî hem jî dîroka nivîskî di xwe de dihewîne. Îdîaya sînemayê ya temsîla rabirdûyê, çi bi rêya tesewirên xeyalî, çi bi fîlmên honakî û çi jî bi rêya belgefîlman bûye namzedê parastin û jinûveavakirina bîra kolektîf. Civakên di cîhana gerdûnî de nayên dîtin an jî tên çewisandin êdî sînemayê jî wekî amûrekê bi kar tînin ku sînema bi saya geşedanên teknolojîk dikare rola xwe ya zîndîkirinê baştir bi cih bîne. Li cîhana ku her tişt bi lezeke bêhempa diguhere dibe sedem ku hin tişt bandora xwe winda bikin an jî werin jibîrkirin. Lê belê tu tişt bi temamî nikare ji bîr biçe an jî wekî halê xwe yê ewil bi bîr were. Sedema vê yekê her roj û kêlîyê qewimîna tiştên nû û bandora wan a li ser dema borî ye. Lê nejibîrkirin û bîranîn ji bo hin komelgeh, netew û kêmaran gelek girîng e. Ev komên derbarê tunebûna dahatûya xwe de endîşedar in dixwazin bi hêzdarî rabirdûya xwe biparêzin û her tim bi bîr bînin. Çimkî dema civakek bi tunekirina dahatûya xwe tê tehdîdkirin, alîyê ku vê tehdîdê dike cara ewil ji rabirdûyê dest pê dike û polîtîkayên jibîrkirinê dimeşîne. Tunekirina kokan û bêesilkirina koman gava herî xurt e ji bo jibîrkirinê. Lê civakên rastî vê yekê tên bi helwesteke dijberî hewla parastina rabirdûyê didin. Xwespartina rabirdûyê û gotina "em hene jixwe em hebûn" vê yekê piştrast dike. Bi dupatkirina hebûna xwe rabirdû di nav dema niha de jinûve tê avakirin.

Yek ji rêyên vê jinûveavakirinê jî sînema ye. Ji ber ku avabûna sînemayê rastî avabûna netewe-dewletan tê, dewlet û netewên serdest sînema ji bo propagandaya xwe bikin bi kar anîne. Ligel demokratîzebûna sînemayê kurdan jî ji bo nîşandan û temsîla rastîyê berê xwe daye sînemayê. Bi rêya sînema û bîra kolektîf hewl dane ku rabirdûya kurdan ji nû ve ava bikin û piştrast bikin. Kurdên ku xwedî rabirdûyeke tijî komkujî, mirin kuştin, talan û travmayên mezin in, hem ji bo piştrastkirina hebûna xwe, hem ji bo hesabpirsîna ji rabirdûyê hem jî ji bo başbûnê rêya rûbirûbûna bi travmayên xwe re hilbijartine û hewl didin ku bi hunera sînemayê vê yekê bikin ku sînema wek hunereke dîtbar dikare van yekan ji gelek alîyan ve pêşkêş bike.

Fîlm û belgefîlmên me hilbijartî ew fîlm û belgefîlm in ku mijara wan rasterast li ser Komkujîya Enfalê ye û behsa rewşa polîtîk a serdema xwe dikin. Di dema şerê di navbera Îran û Îraqê de, bi bihaneya ku pêşmerge û hêzên kurd piştgirîya Îranê dikin, kurd ji hêla

rejîma Beesê ve rastî Komkujîya Enfalê tên. Di encama vê komkujîyê de li gor daneyên fermî 182 hizar kes mirin, gelek kes serwinda bûn û gelek kes bi giranî birîndar bûn. Ev karesata mezin ku hêj bandora xwe ya xirab li ser kurdan diparêze bû yek ji mezintirîn karesatên cîhanê. Komkujîyeke rasterast li hember tunekirina miletê kurd hate kirin li Başûrê Kurdistanê bû sedema travmayeke gelek mezin.

Bi fîlmên *Piştî Ketinê*, *Bîrewerên Li Ser Kevirî, Sirta Lagal Ba û Perînewe Le Xobar*ê me hewl da awayên nîşandana travmaya vê komkujîyê ya bi rêya dîmen û dîyalogan destnîşan bikin. Wekî di dîyalogan de jî derbas dibe Komkujîya Enfalê bandoreke mezin li ser civaka kurdên Başûrê Kurdistanê kirîye. Vegera li rabirdûyê û rûbirûbûna ligel dema borî di van fîlman de wekî rêyeke başbûnê hatîye bikaranîn. Ev fîlm ji alîyê bîranîn, travma, bîranîna negatîf û hesabpirsîn û rûbirûbûnê ve wê derfetê didin ku em ji perspektîf û hewcedarîyên dema niha careke din li rabirdûyê binêrin. Fîlmên ku di heman demê de jîyana çandî ya kurdan jî pêşkêş dike, di nav vê bîra çandî rola mekan, ziman û dîrokê jî berçav dike. Çi mekanên rastîn çi jî yên fîlmîk ji hêla bîra ragihandî û bîra nesneyan ve nimûneyên têkoşîna ji bo nejibîrkirinê nîşanî me didin. Bûyerên dîrokî û civakî di nav mekanên bîrê de bi rêya dîyalogên rewşa serdemê neqlî roja îro dikin jî xurt in. Bûyerên ku girîngîya wan a hem civakî hem jî polîtîk hene di nav tevnê çand û dîrokê de hatine raçandin. Ev yek rê dide ku bi rêya mekan, ziman û dîrokê bîra civakî di nav çarçoveyeke kolektîf de bi cih bibe û bîranîn bi vî awayî pêk were. Wek mekan bikaranîna keleha Duhokê wek mekanekî rastîn ê dema komkujîyê xwedî girîngîyekê ye. Dîsa komelgor û goristanên sembolîk wek mekanên bîrê di înşaya rabirdûyê de ji hêla dubarekirina rîtuelan ve girîng in. Ev bîra kolektîf bi rêya van pratîkan ji bo nifşên dahatûyê tê veguhastin.

Di fîlma *Perînewe Le Xobar* de em ligel travmayeke takekesî rastî travmeyeke çandî û civakî tên. Di nav civakan de bikaranîna navan jî ji rabirdûyeke çandî tê. Navê kesekî, bajarekî an jî mekanekî gelek caran derbarê çand û hizra wan de agahîyan didin me. Di vê fîlmê de jî em rastî navê *Sedam* tên. Her çiqas navê zarokekî jî be ew esasen dibe sedema xuyabûna travmayeke hem çandî hem jî takekesî. Dîsa heman zarok dibe sebeba rûbirûbûna peşmergeyan a ligel rabirdûya xwe. Di fîlmê de mekan wekî qada şerî hatîye avakirin. Her wiha hebûna komelgoran travmayên hem civakî hem jî takekesî nîşanî me didin.

Fîlma *Bîrewerên Li Ser Kevirî* hem ji hêla bîra çandî ve hem jî ji hêla bîra kolektîf ve fîlmeke serbixwe ye. Hewla çêkirina fîlmeke kurdî ligel xwe derbarê şêwejîyan û feraseta kurdên dema niha de gelek agahîyan dide me. Nêzîkatîya civaka kurdan ya li hember jinan, kurdînî û sînemayê wek temsîlên hizra çandî ya kurdan derdikeve pêşberî me. Her wiha

çêkirina fîlmeke mijara wê *Komkujîya Enfalê* ye jî derbarê hizra polîtîk û bîranîna kolektîf a civaka kurdan de me agahdar dike.

Fîlma *Sirta Lagal Ba* fîlmeke honakî ye. Behsa jîyana kurdên li Başûrê Kurdistanê ya di serdema rejîma Sedam Hisên de dike. Di fîlmê de tê nîşandan ku li ser kurdan zexteke mezin a leşkerên beesî heye. Di fîlmê de tê nîşandan ku derbarê kurd û hêzên kurdî de her tişt hatîye qedexekirin. Zarok, jin, mezin her kes û dawet, pêşbirk û çanda kurdî bûne hedefa leşkerên *Beesî* ye. Tu kes an jî tu der namîne ku para xwe ji zilma *Beesî*yan nestîne. Ev fîlm bi mekan û karakterên xwe yên honakî temsîla travmaya Enfalê careke din pêşkêş dike.

Fîlma *Piştî Ketinê* jî behsa du travmayan dike. Her du jî travmayên civakî ne. Yek ji van travmaya komkujîyê ye ya din jî ya "îxanet"ê. Her du jî li ser dijwarbûna Enfalê gelek agahîyan didin me. Mirov dikare bibêje ku rûbirûbûna ligel travmaya komkujîyê rê li ber başbûna civakê veke jî rûbirûbûna ligel travmaya îxanetê berê hesabpirsînê dide civaka kurdan bi xwe.

Belgefîlma *Zarokên Wenda Yên Helebçeyê* rasterast mexdûrên Komkujîya Helebçeyê û şahîdîya wan nîşanî me dide. Hem ji hêla karakteran ve hem jî ji hêla dîmenên rasterast ji arşîvan hatine standin, ji dev û çavê kesê yekem vê komkujîyê careke din zindî dike û pêşkêşî temaşevanan dike. Wekî tê zanîn hêza belgefîlman ya nîşandana rastîyê ji temsîla fîlman ya rastîyê xurttir e. Belgefîlma *Hizar û Yek Sêv* ji bo her kesî ji Komkujîya Enfalê haydar bike bi rêya sêva mêxekreş û şahidîyên pênc hevalan, komkujiyê ji serî heta dawîyê ji nû ve radixe ber çavan. Di her du belgefîlman de jî behsa pêvajoya zordarîya rejîma Sedam Hisên ku wek îktîdar li ser kurdan dimeşîne tê kirin. Mirov dikare bibêje her du belgefîlman jî navê xwe ji travmayên komkujîyê standine. *Zarokên Wenda yên Helebçeyê* bi navê xwe jî ragihandinekê dike. Her wiha *Hizar û Yek Sêv* jî dikare ji hêla qurbanîyan ve wek temsîla mezinahîya komkujîyê were dîtin. Her du bûyer jî wekî travmayên civakî di bîra civaka kurdan de bi cih bûne. Di her du belgefîlman de jî şahidîyên takekesî yên di nav bûyereke civakî de bi rêya vegêrana devkî tên neqilkirin. Ligel vegêrana devkî temsîla jinûveavakirina rastî û rabirdûyê bi alîkarîya îmajên sînematografîk belgeyên dîtbar hatine afirandin. Hêmanên wekî mekan, ziman, dîrok û çandî ku alîkarîya bîranîna kolektîf dikin vegêrana belgefîlmê xurt kirine.

Wek dawî mirov dikare bibêje tê dîtin ku hemû fîlm û belgefîlmên hilbijartî ji hêla veguhastina tecribe û serborîyên dema borî ve xwedî girîngîyeke mezin in. Di fîlm û belgefîlman de bikaranîna dîmenên rastîn û wek lîstikvan cihgirtina mirovên rasterast şahidîya

komkujîyê kirine honandina rastîyê û temsîlkirina wê xurttir kirîye. Ji ber van taybetmendîyên xwe di avakirina bîra kolektîf de dikarin wek belge û arşîv bêne qebûlkirin.

ÇAVKANÎ

Alidi, S. (2009). *Whisper With The Wind.* Fîlm. 01 12, 2021 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=yn44A2itxhI adresinden alındı

Alver, K. (2017, Temmuz). Mekan ve Hafıza. (M. Birekul, & F. Karaaslan, Dü) *Sosyoloji Divanı*(10), s. 269-274.

Anderson, B. (2017). *Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* (9 b.). (İ. Savaşır, Çev.) İstanbul: Metis.

Arıç, N. (1992). *Kilamek Ji Bo Beko.* Fîlm. 01 20, 2022 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=PM00dTaCbAQ adresinden alındı

Assmann, J. (2004). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik.* (A. Tekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek.* (I. Ergüden, Çev.) Ankara: Dost Kitapevi.

Bêzar, M. (2009). *Min Dît.* Fîlm. 01 20, 2022 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=4Y5f_o_hZhQ adresinden alındı

Bilgin, N. (2007). *Kimlik İnşası.* İzmir: Aşina Kitaplar.

Bilgin, N. (2013). *Tarih ve Kolektif Bellek.* İstanbul: Bağlam.

Birekul, M. (2017, Temmuz). Nostalji ve Hafıza: Geçmişin Hafıza Durakları, Suriyeli Sığınmacıların Göç Hikayeleri ve Hatıra Eşyaları. (M. Birekul, & F. Karaaslan, Dü) *Sosyoloji Divanı*(10), s. 47-62.

Bulduklu, Y. (2017, Temmuz). Toplumsal Hafıza ve Medya. (M. Birekul, & F. Karaaslan, Dü) *Sosyoloji Divanı*(10), s. 77-101.

Büker, S. (1991). *Sinemada Anlam Yaratma.* Ankara: İmge Kitabevi.

Cangöz, B. (2005). Geçmişten Günümüze Belleği Açıklamaya Yönelik Yaklaşımlara Kısa Bir Bakış. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 51-62.

Connerton, P. (2018). *Toplumlar Nasıl Anımsar* (3 b.). (A. Şenel, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Çelik, C. (2017, Temmuz). Toplumsal Hafızanın İnşasında İsimler. (M. Birekul, & F. Karaaslan, Dü) *Sosyoloji Divanı*(10), s. 63-76.

Diken, Ş. (2017). *Halebçe ve Enfal'in Hatırlattığı.* Diyarbakır: Bianet. Ocak 12, 2022 tarihinde https://m.bianet.org/bianet/insan-haklari/184588-halebce-ve-enfal-in-hatirlattigi adresinden alındı

Durkheim, E. (2004). *Sosyolojik Yöntemin Kuralları.* (C. Saraçoğlu, Çev.) İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınları.

Erkılıç, S. D. (2014). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek.* Ankara: Deki Yayınları.

Ferro, M. (2017). *Sinema ve Tarih.* (H. Demir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Göle, M. (2007). Doğru Olmadığını Biliyorum Ama Öyle Hatırlıyorum. *Cogito: Bellek: Öncesiz Sonrasız*.

Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri.* (B. Uçar, Çev.) Ankara: Heretik.

Halbwachs, M. (2017). *Kollektfif Hafıza.* (B. Barış, Çev.) Ankara: Heretik.

Hanoğlu, L. (2017, Temmuz). Hafızaya Nörobiyolojik Perspektiften Bakış: Hafızayı toplum Oluşturur, Birey Hatırlar. (M. Birekul, & F. Karaaslan, Dü) *Sosyoloji Divanı*(10), s. 37-45.

Hanoğlu, L. (2017). Hafızaya Nörobiyolojik Perspektiften Bakış: Hafızayı Toplum Oluşturur, Birey Hatırlar. *Sosyoloji Divanı*, 37-46.

Hilterman, J. R. (2010). *Halepçe'nin Zehirlenmesi Abd ve Irak.* (H. İ. Yalçınkaya, Çev.) İstanbul: Avesta.

İlhan, M. E. (2018). *Kültürel Bellek Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Hatırlama.* Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Karaaslan, F. (2017, Temmuz). Hafızanın Sosyo-Psikolojik Bağlamı. (M. Birekul, & F. Karaaslan, Dü) *Sosyoloji Divanı*(10), s. 25-36.

Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset.* (G. Koca, Çev.) İstanbul: Metis.

Keskin, N. (2017). *Bir Varmış Bir Yokmuş - Toplumsal Bellek, Mekan ve Kimlik Üzerine Araştırmalar.* İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Kılıç, D. (2009). Vatansız Bir Halkın Sineması: Kürt Sinemasının Yükselişi. M. Arslan (Dü.) içinde, *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* (s. 3-27). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Nora, P. (2006). *Hafıza Mekanları.* (M. E. Özcan, Çev.) Ankara: Dost Yayınları.

Okumuş, F. (2014). *SİNEMA TARİHYAZIMI Türk Sineması Tarihyazımı İçin Yöntem Arayışı.* Ankara: Gece Kitaplığı.

Oral, S. S. (2018). *Handan İpekçi Sinemasında Kolektif Bellek.* İstanbul. Kasım 11, 2019 tarihinde https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=2e8vkKcuSp7IDLFbwI6mBQ&no=hNyzjDT6e_su1CKOQUgr-g adresinden alındı

Özdemir, H. (2017). *14 Tîrmeh.* Fîlm. 01 20, 2022 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=VsMr2r4_HiE adresinden alındı

Özdemir, H. (2017). *Diyarbakır Cezaevi'nde Direnişin Öyküsü.* Bianet - Bircan Değirmenci. Ocak 12, 2022 tarihinde https://m.bianet.org/biamag/toplum/188876-diyarbakir-cezaevi-nde-direnisin-oykusu-14-temmuz adresinden alındı

Özdil, Y. (2014, Mayıs-Haziran-Temmuz-Ağustos). Di Navbera Hebûn û Nebûnê De Sînemaya Kurdî - Sînemaya Kurdî Li Gor Kîjan Prensîban Dikare Were Binavkirin? (F. Adsay, Dü.) *Zarema*(1), s. 115-120.

Özdil, Y. (2019, Mart). Peywendiya Dîroka Polîtîk û Sînemaya Kurdî: Nêrînek Li Fîlma Reşeba. (F. Ö. Ergin Öpengin, Dü.) *Derwaze*(3), s. 30-48.

Ricoeur, P. (2017). *Hafıza, Tarih, Unutuş.* (M. E. Özcan, Çev.) İstanbul: Metis.

Rosenstone, R. A. (2018). Gerçek Tarih Olarak Tarihsel Film. (Y. Lüleci, Dü.) *Sinecine Sinema Araştirmalari Dergisi*, 159-181. Kasım 12.11.2020, 2020 tarihinde https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/470184 adresinden alındı

Saalem, H. (2005). *Kilométre Zéro.* Fîlm. 10 2021, 2022 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=Nca-bqHws0Y adresinden alındı

Sancar, M. (2007). *Geçmişle Hesaplaşma Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne.* İstanbul: İletişim.

Sennett, R. (2017, Temmuz). Hafızayı Rahatsız Etmek. (M. Birekul, & F. Karaaslan, Dü) *Sosyoloji Divanı*, s. 9-24.

Sert, S. (2019). *Devletsiz Bir Ulusun Sinemasi* (1 b.). Ankara: Dipnot.

Sinai, K. (2017). *Nasnameya Çandî ya Kurdan û Sînemaya Kurdî.* (M. Jafarzadeh, Çev.) Sine: Logos.

Smith, A. D. (2017). *Millî Kimlik.* (B. S. Şener, Çev.) İstanbul: İletişim.

Sönmez, S. (2012). *Toplumsal Bellek ve Sinema:Türkiye Sinemasında Travmatik Temsiller.* Eskişehir: Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Sönmez, S. (2015). *Flmlerle Hatırlamak Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi.* İstanbul: Metis Yayınları.

Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema.* İstanbul: Ayrıntı.

Şen, S. (2019). *Gemideki Halayet Türk Sinemasında Kürtlüğün ve Türklüğün Kuruluşu .* İstanbul: Metis.

Traverso, E. (2010). *Geçmişi Kullanma Klavuzu Tarih, Bellek, Politika.* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Versüs Kitap.

Ümmetoğlu, N. (2020). *Toplumsal Bellek ve Sinema: Yeşilçamdan Günümüze Ermeni Sinemacılar.* Konya: Çizgi Kitabevi.

Watch, M. E. (2003). *Irak'ta Soykırım - Kürtlere Karşı Yürütülen Enfal Askeri Harekatı.* İstanbul: Avesta.

Yılmaz, S. (2010). *Press.* Film. 01 20, 2022 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=_08w0s5WHaw adresinden alındı

Tez Başlığı: **Rengvedana Bîra Kolektîf Di Sînemaya Kurdî De: Temsîla Enfalê**

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın kapak sayfası, giriş, ana bölümler ve sonuç kısımlarında oluşan toplam 112 sayfalık kısmına ilişkin 19/04/2022 tarihinde Yaşayan Diller Enstitüsü Müdürlüğü tarafından ‘‘Turnitin’’ adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orjinallik raporuna göre, projemin benzerlik oranı % 2’dir.

Uygulanan Filtrelemeler:

Kaynakça Dahil

Alıntılar Hariç

Açıklamalar:
Mardin Artuklu Üniversitesi ‘‘Turnitin’’ adlı intihal tespit programı sonucunda; azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Adı Soyadı: Havin KİYE
Öğrenci No: 16711023
Programı:Tezli Yüksek Lisans
Statüsü : Mezun

Tarih ve İmza
29.04.2022

Danışman Adı Soyadı
Dr.Öğr.Üyesi Yılmaz ÖZDİL

İmza

RENGVEDANA BÎRA KOLEKTÎF DI SÎNEMAYA KURDÎ DE: TEMSÎLA ENFALÊ

Yazar Havin Kiye

Gönderim Tarihi: 29-Nis-2022 11:15AM (UTC+0300)
Gönderim Numarası: 1823656813
Dosya adı: HAVI_N_KI_YE-_TEZA_MASTERE.docx (2.23M)
Kelime sayısı: 40155
Karakter sayısı: 193232

RENGVEDANA BÎRA KOLEKTÎF DI SÎNEMAYA KURDÎ DE: TEMSÎLA ENFALÊ

ORİJİNALLİK RAPORU

%2	%2	%1	%1
BENZERLİK ENDEKSİ	İNTERNET KAYNAKLARI	YAYINLAR	ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	acikbilim.yok.gov.tr İnternet Kaynağı	<%1
2	www.artuklu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
3	app.trdizin.gov.tr İnternet Kaynağı	<%1
4	dergipark.org.tr İnternet Kaynağı	<%1
5	Submitted to The Scientific & Technological Research Council of Turkey (TUBITAK) Öğrenci Ödevi	<%1
6	candname.com İnternet Kaynağı	<%1
7	eski.artuklu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
8	www.siyasalkitap.com İnternet Kaynağı	<%1

dspace.ankara.edu.tr

9	İnternet Kaynağı	<%1
10	doczz.com.br İnternet Kaynağı	<%1
11	www.turkishstudies.net İnternet Kaynağı	<%1
12	Submitted to Yeditepe University Öğrenci Ödevi	<%1
13	pdfs.semanticscholar.org İnternet Kaynağı	<%1
14	congress.inescongress.com İnternet Kaynağı	<%1
15	hdl.handle.net İnternet Kaynağı	<%1
16	83.169.34.142 İnternet Kaynağı	<%1
17	dieweltdertuerken.org İnternet Kaynağı	<%1
18	momentdergi.org İnternet Kaynağı	<%1
19	kurdarastirmalari.com İnternet Kaynağı	<%1
20	www.mysciencework.com İnternet Kaynağı	<%1

21	www.peterlang.com İnternet Kaynağı	<%1
22	www.tbb.org.tr İnternet Kaynağı	<%1
23	iletisimdergisi.gsu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
24	openaccess.hacettepe.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<%1
25	acikerisim.artuklu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
26	documents.mx İnternet Kaynağı	<%1
27	e-weje.com İnternet Kaynağı	<%1
28	jms.artuklu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
29	www.acarindex.com İnternet Kaynağı	<%1
30	Bahar Şi□mşek. "Lost Voices of Kurdish Cinema", Middle East Journal of Culture and Communication, 2016 Yayın	<%1
31	openaccess.sirnak.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1

32	www.sosyolojidivani.com İnternet Kaynağı	<%1
33	www.welat.com İnternet Kaynağı	<%1
34	archive.org İnternet Kaynağı	<%1
35	krd.sputniknews.com İnternet Kaynağı	<%1
36	occomahabad.files.wordpress.com İnternet Kaynağı	<%1
37	sv.wikipedia.org İnternet Kaynağı	<%1
38	www.kurdish-library.com İnternet Kaynağı	<%1
39	www.scribd.com İnternet Kaynağı	<%1
40	www.halabja-film.com İnternet Kaynağı	<%1

Alıntıları çıkart üzerinde Eşleşmeleri çıkar Kapat
Bibliyografyayı Çıkart Kapat